

Facultad de Humanidades
Departamento de Historia
Pedagogía en Historia y Geografía

Seminario de Título para optar al Grado de Licenciado en Educación y al Título de Profesor en Historia y Geografía

"La influencia de las clases populares de Valparaíso en el grabado de Carlos Hermosilla Álvarez (1936-1971)"

Autor: Martín Suárez Meneses

Profesor Guía: Dr. Antonio Rodríguez Canessa

Valparaíso, Chile

Julio - 2020

Agradecimientos

Desea agradecer a mi familia en particular, que me ha acompañado a lo largo de toda esta carrera profesional, tanto en lo económico como en el apoyo emocional, siendo personas que con su esfuerzo diario me han impulsado a no rendirme antes los obstáculos que pone la vida en nuestros caminos. A pesar de las muchas contradicciones que pueda encontrar entre mi familia y yo mismo, ellos siempre están de mi lado como figuras inamovibles con raíces extensas en mi ser que son imposibles de arrancar.

Para mí, mi familia merece un agradecimiento profundo destacando a mi madre junto a mi hermana que han sabido dar entrega y apoyo en su momento indicado, para poder lograr llegar a este punto de la vida universitaria. En relación a mi familia, se encuentra mi pareja, una persona indispensable, que a lo largo de estos cinco años de estudio disciplinar a estado de forma permanente y perseverante a mi lado ocupando un lugar importante en este trabajo dando compañía, consejos e ideas para generar una investigación más acabada e impecable.

No olvidar además a quienes han entregado material de apoyo, como Don Oscar Valenzuela que en instantes cuando todo el escenario se veía difuso debido a la pandemia y falta de fuentes, él supo entregar un texto de valor infinito para esta investigación que necesitaba de un esqueleto indicativo para guiar los lineamentos del estudio. Con Don Valenzuela, se encuentra también Alberto Madrid, quien en sus ayudas vía correo electrónico y llamadas telefónicas supo responder a inquietudes de la vida de Carlos Hermosilla Álvarez, donde provoco nuevas problemáticas para aclarar en la investigación y para indagar más en la vida del artista. Junto a estos dos hombres que fueron de ayuda en momentos específicos del trabajo de síntesis, se debe reconocer a todas aquellas personas que respondieron de forma amena y dentro de lo posible a solicitudes de material bibliográfico y de inquietudes en torno a la biografía del artista porteño.

Por último, reconocer a la Universidad de Playa Ancha que me ha permitido ampliarme culturalmente otorgándome oportunidades únicas, que en mi vida jamás las podría a ver llegado a realizar o tenerlas como meta, como por ejemplo viajar a otras zonas del país por mis aptitudes disciplinares como también cualitativas, entregándome además la oportunidad de conocer a personas extraordinarias en mi vida como han sido mis dos amigas que han sido apoyos transversales en mí. Dentro de esta institución, la carrera de Pedagogía en Historia y Geografía me abrió las puertas a un mundo del cual no tenía conocimiento, permitiéndome profundizar en temas históricos, geográficos y pedagógicos que me han ayudado a ver con nuevas miradas el entorno. Si bien, la carrera ha jugado como una llave para comprender la escena social, no sería suficiente sin el apoyo de docentes como Felipe Vergara quien ha sido un guía en este camino disciplinar y educativo, entregando un apoyo sin ganancias ni medallas para que logre en este cierre de proceso cumplir con mis objetivos presentes de la mejor forma posible entendiendo los limitantes que provoca una pandemia.

Dedicatoria

Dedico este trabajo personalmente a mis dos pilares de esta vida académica, que me han impulsado a ser mejor persona y mejor estudiante dentro de todas las problemáticas que se viven en el cotidiano de una vida familiar y universitaria.

Me gustaría destacar principalmente a mi madre María Meneses Peña, quien ha ejercido la labor de madre, guía, dueña de casa, trabajadora y múltiples labores que no son distinguidos en el día a día. Mi madre a través de sus diversos trabajos como asesora de hogar, cuidadora de ancianos y trabajadora del mundo de la limpieza ha sabido sacar a flote a una familia con dos hijos y un padre de familia despreocupado, demostrando que no se necesita de un hombre o una pareja para lograr metas en la vida. Me ha inculcado desde pequeño la importancia del esfuerzo y de la disciplina, ambas características que he mantenido al pie durante toda mi vida de estudiante, haciéndole ver que sus tiempos entregados a mi han valido la pena en todos los sentidos para hacerla sentir una persona ganadora y merecedora de esta entrega final que también es parte de su labor como madre.

Para mí, mi madre ha sido la causante de iniciar y terminar esta carrera, fue ella quien vio en mí, talentos que ni siquiera yo podría vislumbrar en mis momentos de estudiante de liceo. Mi madre fue quien me abrió los ojos de las oportunidades que podía tener si decidía creer en aquellas aptitudes, siendo la única persona que me apoyo en los inicios de mi proceso universitario, sin ella no hubiera logrado acceder a la educación superior y menos mantenerme en esta, me impuso como meta dedicarme solo al estudio y con ello demostrarle al mundo que una persona de nuestra clase si podía lograr y completar una educación profesional, sin ella quizás ni se estaría escribiendo esta dedicatoria, menos esta investigación que tanto tiempo ha tomado y tantos dolores de cabeza ella ha sabido comprender y conciliar.

Junto a mi madre, se encuentra Nicolás, quien ha sido un compañero constante en mis años de estudio, desde nuestros primeros encuentros amistosos hasta nuestra relación estrecha de hoy en día, jugando un rol protagónico en el soporte de quejas y malestares que me ha provocado la vida universitaria. A sabido ser un consejero y un oído para todas las problemáticas de la vida estudiantil, como para todas las inquietudes que me han nacido desde el estudio histórico y pedagógico, poniendo su tiempo a mi disposición sin lamentos ni solicitudes. Por ello, es que no pude encontrar a alguien más incondicional que pusiera su tiempo y espacio para mí, cuando más lo he necesitado en momentos de inquietud frente al trabajo investigativo que ha merecido este proceso profesional.

Índice

Agradecimientos 2

Dedicatoria 3

Introducción y Propósitos 5

1. Arte y Grabado en Chile 8
   - 1.1. El grabado en el desarrollo artístico nacional 8
   - 1.2. Las artes clásicas y el grabado en Chile 17
   - 1.3. El grabado nacional: representantes y principales exponentes 23
   - 1.4. Hacia una discusión crítica del grabado 28
2. Carlos Hermosilla en el arte nacional y regional 32
   - 2.1. Apuntes para un estudio biográfico 32
   - 2.2. Epibiografía y entorno social de Hermosilla 37
   - 2.3. Obras representadas y trayectoria 42
   - 2.4. Carlos Hermosilla en el desenlace nacional y su valoración regional 49
3. Técnica y Estética 55
   - 3.1. Hacia una discusión estética del grabado y el aporte de Hermosilla 55
   - 3.2. La técnica y la trascendencia de la obra de Hermosilla durante su vida 61
   - 3.3. Hacia una aproximación social de la obra de Hermosilla a propósito de 3 obras . 66
4. Reflexiones en torno a la obra de Hermosilla 74
   - 4.1. Discurso y lenguaje de la obra 74
   - 4.2. Valoración política y militante 77
   - 4.3. Impacto de la obra en el desarrollo del grabado nacional 82

Epilogo a modo de conclusión 86

Referencias Bibliográficas 90

Introducción y Propósitos

El grabado desde los inicios del arte sistematizado y como disciplina en Chile, ha sido marginado a un espacio inferior, donde solo se ha visto como un oficio o artesanía que sirve como medio para la industria, la mecánica o artes más finas. Este abandono que han sufrido las artes gráficas por las Bellas Artes, se explica por la fundamentación teórica que ha tenido el arte en el país basándose en los modelos academicistas franceses del siglo XVII, donde el arte estaba clasificado en pintura, escultura y arquitectura, expresiones artísticas de lo "bello", donde todas las creaciones que estuvieran fuera de esta clasificación serian vistas como inferiores o acciones para la aplicación.

Cuando en Chile se establece la Academia de Pintura en 1849 se marca un hito en la separación entre las "Bellas Artes" y las "Artes Viles o Inferiores", donde las primeras quedaban asociadas al oficialismo y la élite, mientras que las segundas eran asociadas a la industria y los artesanos, espacio en el cual entra el grabado, técnica que se venía desarrollando en el país desde tiempos de la Colonia, pero que con el avance del republicanismo se fue moviendo del centro artístico funcional a lugares más externos de la cultura para ser usado como medio de otras técnicas u oficios.

El grabado durante gran parte del siglo XIX estuvo reducido a un mundo muy acotado de la industria naciente en el país, su funcionalidad dentro del *establishment* fue la de ser el medio para otras acciones, por el contrario, quienes intentaron utilizarlo como expresión artística tenían la intencionalidad de generar crítica hacia la Academia por sus exclusivos y rigurosos métodos de Arte. Si bien, el grabado en sus diversas técnicas como la xilografía intentó generar una crítica al *establishment*, no fue suficiente debido a que el arte para el siglo XIX en Chile era un bien único de la élite burguesa. Recién entrado el siglo XX es que podemos ver intentos de reconocer el grabado dentro de un oficialismo relacionado a la Academia, pero siempre como un medio para llegar a un arte mayor.

Esta idea del grabado como medio, fue lo que mantuvo a las artes gráficas durante gran parte del siglo XX como un oficio y no arte. A mediados de este siglo surgieron diferentes talleres que proponían a esta técnica como arte en sí mismo y no solamente un medio para un objetivo mayor, entre quienes buscaron este cambio se destacan personajes como Marco Aurelio Bontá, Nemesio Antúnez y Carlos Hermosilla. El último, pero no menos importante grabadista que hemos señalado es el cual genera durante la mitad del siglo XX hacia adelante un cambio en la mirada del grabado como un arte que no está aliado a la élite, porque la mirada de Hermosilla sobre las artes gráficas no es la ser un arte para los grandes Salones o galerías como son las Bellas Artes, sino más bien por el contrario un arte de lo cotidiano, de la calle, del ciudadano común. Por ello, es que el artista a través de su arte lo que más represento y difundió en sus lienzos fueron aquellos hombres y mujeres en sus vidas, sus trabajos y sus luchas.

Hermosilla a través de sus grabados dejo registro del Valparaíso de mediados del siglo XX marcando notoriamente ese acento popular que observaba en los cerros del puerto, demostró que el grabado no es solo un medio para otro fin, sino que el medio para el objetivo de la visualización de una sociedad que no es observada ni representada por el arte de caballete, dado que al igual que el grabado estas clases populares de Valparaíso habían sido marginadas por las clases dominantes, y en aquella marginalización tanto el grabado como este grupo social podían encontrar a un aliado para demostrar que lo bello no es lo ideal, sino que por el contrario lo real y cotidiano.

Para lograr estos propósitos investigativos, se plantea un objetivo general de corte descriptivo analítico para estudiar las influencias que existen en el grabado artístico de Carlos Hermosilla Álvarez en relación a las clases populares de Valparaíso entre los años 1936 y 1971. Donde el objetivo general para cumplir con su función de identificación de las influencias populares en el arte de Hermosilla Álvarez se entrelaza con objetivos específicos como la caracterización del grabado como arte con discurso proletario; la clasificación del grabado dentro de un estilo, técnica y estética artista y; la descripción del grabado como influencia de las clases populares en Hermosilla, los cuales se desglosan en cada uno de los capítulos y subcapítulos para cumplir con la búsqueda de aquella influencia perceptible en las creaciones del artista porteño. Estos objetivos van enlazando el esqueleto de la investigación en cuanto a un levantamiento de información desde inicios del siglo XX hasta inicios del siglo XXI, período en el que existen documentos, textos e informes que dan data de una aproximación a una sistematización "historiográfica" del grabado.

El elemento histórico en el estudio del grabado es bastante acotado, por ende, es necesario la utilización de fuentes de primer y segundo orden correspondientes a biografías escritas tanto por historiadores como críticos del arte, análisis iconográficos del grabado, estudios generales sobre el arte en Chile –centrados en técnicas del grabado o con bosquejos en ellos- y, por último, investigaciones sobre las influencias populares en determinados tipos de estilos o técnicas artísticas.

En lo referente a las fuentes de primer orden estas se encuentran subdivididas en subordinadas y no subordinadas, en cuanto a las primeras corresponden los catálogos de exposición, donde los diversos críticos han generado una posición de ciertos tipos de arte como el grabado en un lugar subalterno en comparación a otras artes como la pintura[1], ubicando en conjunto a ello los discursos de Directores de la Academia de Bellas Artes y el Museo de Bellas Artes en paralelo a lo que fue para mediados del siglo XX los discursos de

[1] Tanto las obras de arte gráfico como pictográfico de caballete, serán entendidas en este trabajo como fuentes de primer orden, por ser elementos dotados de descripciones que enseñan un contexto y permiten entender las circunstancias del artista creador y el espacio en el cual este se desenvolvió. Basados en los estudios de Goody, hemos puesto en suma importancia el objeto artístico como fuente, ya que separados de la investigación positivista, trabajaremos bajo un análisis que nos permitirá poder ir más allá del simple documento escrito en época, que solo encierra construcciones sociales y políticas de quienes desarrollan esos discursos, así, nos permitiremos generar interpretaciones conceptuales basados en hechos históricos que envuelvan a la pieza de arte, para generar una explicación de la intencionalidad artística de Hermosilla tanto en su trayectoria como en su trascendencia. Véase: Jack Goody, *El robo de la historia* (Madrid: Akal, 2011).

apertura de los correspondientes Talleres de artes gráficas como también del Museo de Arte Contemporáneo, esto con la intención de generar un análisis comparativo de como la visión de arte ha ido transformándose en torno a la evolución de la Academia artística en Chile en las circunstancias socio-políticas en las cuales se van desenvolviendo las artes, adhiriéndose a esta sección los periódicos y revistas de arte que fueron generando una visión de cómo el grabado comenzó a ingresar en la palestra academicista del país, en base a entrevistas o reflexiones que generaban estudiosos en estos escritos difundidos de manera amplia entre la ciudadanía. Para las fuentes de primer orden no subordinadas ubicamos exposiciones de artes gráficas llevadas a cabo por el mismo Hermosilla y su Taller de grabadores de Viña del Mar, obras propias del artista en base a técnicas y estéticas de estampación utilizadas para definir tipos de contextos sociales y reflexiones personales de él, en base a su trabajo personal e influencias externas situadas en recopilaciones de estudiosos del arte.

En lo respectivo a las fuentes de segundo orden, nos centraremos en estudios preliminares al Arte chileno escritos en su mayoría entre la década de fines de 1950 e inicios del 2000 donde encontramos análisis acotados sobre lo que ha sido el arte a lo largo del siglo XX en Chile con pequeños guiños al grabado durante este proceso, unido a ello situaremos biografías aludidas a Carlos Hermosilla, su taller de grabado y sus discípulos, los que se enmarcan en general entre la década del 40'- 60', ya que posterior a esta época se comienzan a diseminar los estudios correspondientes a las artes gráficas y se da nuevamente el centralismo a las Bellas Artes por ser más "estrictas y rigurosas" en cuanto a su difusión, hecho que va de la mano con la dictadura que manipulo el tema artístico en el país, prohibiendo las críticas de expresiones como el grabado que llevaban muy a modo personal la representación de los malestares sociales. Por último, localizamos dentro de este espacio compilaciones y ensayos acotados centrados en cuestiones más bien personales de Hermosilla que en su obra en sí misma, resaltando episodios de su vida y su legado posterior a su fallecimiento en 1991.

De este modo, se busca a través de la investigación en base a obras pictográficas de Hermosilla, epibiografías, y críticas artísticas la existencia de la influencia popular en el arte del grabado del artista porteño, se desmitifica el uso del grabado como medio exclusivo para la industria, demostrando que el grabado en sí mismo es digno de ser aceptado en galerías y Salones como un arte poseedor de lo bello. Observando que las artes gráficas son legitimizadas y proporcionales en estética al igual que una obra neoclásica o romancista, representándose aquello en la influencia de Carlos Hermosilla Álvarez en sus coetáneos o discípulos que se formaron en su entorno o Taller en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. Así, veremos el legado de Hermosilla, como un artista con una mirada crítica tanto social como política de las artes gráficas en cuanto a medio para la difusión de la realidad popular del puerto de Valparaíso como también de las circunstancias históricas nacionales.

1. Arte y Grabado en Chile

1.1. El grabado en el desarrollo artístico nacional

Cuando comenzamos a indagar sobre el grabado en su repertorio nacional, nos vemos en la obligación histórica-artística de plantear un punto de partida del Arte[2] como institucionalización dentro de la construcción del acontecer chileno como República independiente. Es así, como iniciamos nuestro desarrollo del grabado inmersos en lo que podríamos llamar el arte chileno, el cual comienza su gestación en un periodo anterior a la Independencia[3] pero que en esta investigación particular centraremos su partida en la fundación de la Academia de Pintura de 1849.

La Academia de Pintura fue un hito en el desarrollo de las disciplinas artísticas locales, dado que es la primera institucionalización de la enseñanza del Arte en Chile, hecho que no queda ajeno a su contexto histórico-social, donde son diversas las fundaciones y creaciones de índole educativa y cultural en el país. La búsqueda de esta expansión y funcionalidad de la educación y la cultura para ya mediados del siglo XIX tenía la intención de comenzar el proceso de alfabetización e institucionalización de la educación formal en los distintos niveles de instrucción de un país como Chile, el que deseaba estar a la altura de las naciones europeas, las cuales eran vistas como el modelo a seguir en los aspectos sociales y culturales.

Los idearios de este proyecto artístico-educativo de la Academia de Pintura, fueron el Presidente Manuel Bulnes y su Ministro Salvador Sanfuentes quienes basados en los modelos de las escuelas europeas de pintura buscaron crear un establecimiento donde el arte lograra reflejar la cultura del naciente país, colocándose así al nivel de estructura y técnica que poseían europeos como los franceses, a quienes se le reprodujo de tal forma su formación artística que en nuestro país represento un conflicto para llevar la expresión cotidiana del chileno común a un arte hecho para Salones con estándares propios de un avance estético particular de Europa, que en Chile para los primeros años de la Academia trajo detractores.

Sin pesar de las críticas y de aquella falta de relación entre este nuevo modelo de arte con el contexto social del país, la Academia siguió adelante ininterrumpidamente con su misión de formar artistas chilenos dentro de este marco educativo europeo principalmente neoclásico[4],

---

[2] De aquí en adelante cada vez que se haga referencia a Arte con A mayúscula entenderemos que aquello es por esencia un fantasma y un ídolo, por el contrario, cuando hablemos de arte con a minúscula haremos referencia a aquella expresión humana intencionada a la búsqueda de una belleza en armonía para su uso y difusión. Para mayor información véase: Ernst Gombrich, *La Historia del Arte* (Barcelona: Phaidon, 2013), 15-17.

[3] El grabado en tiempos de la Colonia tanto en América como en el Reyno de Chile tenia por función recoger información de los pueblos originarios y su hábitat a través de dibujos que luego serían pasados a planchas para su impresión en talleres principalmente londinenses y parisinos. Los viajeros y cronistas fueron los principales observadores de las maravillas del nuevo mundo, quienes para el siglo XVIII habían ya producido todo un estudio cuantioso contemplando la creación de atlas geográficos, planos, descripciones tipográficas, relaciones y aventuras de piratas. El grabado en las reproducciones de estos dibujos les dio vida a los escritos de las múltiples aventuras de los viajeros europeos y un reconocimiento cuantioso de la territorialidad de las conquistas del Imperio Español.

[4] El Neoclasicismo (nuevo clasicismo) fue un movimiento artístico que influyo en la pintura, literatura, escultura y arquitectura, surgió en Europa alrededor de 1750 desarrollanse hasta mediados del siglo XIX. Este movimiento tuvo como objetivo principal rescatar los valores estéticos y culturales de las civilizaciones de la Antigüedad Clásica (Grecia y Roma). La pintura presenta una búsqueda constante de la pureza y la armonía de las formas, en el caso de Francia donde mayor

movimiento que estaba siendo el centro de atención artístico en Europa para mediados del siglo XIX, en donde la Academia de Pintura de Chile no escapaba de ello. Tal fue la intención de que esta Academia fuera un fiel reflejo de Europa y ante la falta de estudiosos o especialistas en las Bellas Artes en Chile, es que surge como primer director de este nuevo establecimiento el pintor Alejandro Cicarelli, un italiano que trabajaba principalmente la técnica del óleo –una técnica asociada para el entonces a la academia y a las Bellas Artes[5]- y muy apegado a los cánones academicistas donde demostró una férrea oposición a los nuevos movimientos nacientes en Europa tales como el romanticismo.

La Academia de Pintura en sus primeros años tuvo un avance lento y dificultoso, ya que…

> *"(...) las vicisitudes propias de la implantación mecánica de un modelo ajeno a nuestra realidad y competencias organizativas: no se contaba con un programa riguroso ni con las personas indicadas; ni siquiera había un presupuesto asignado"*[6].

Es debido a aquello que la Academia demuestra falencias en su proceso formativo de los primeros profesionales artístico-intelectuales, provocando que a lo largo de sus nueve años de existencia solo se formaran conflictos entre los docentes con un modelo rígido e inflexible frente a los críticos de esta nueva formación artística en Chile, sumado a las deficiencias económicas que traía para el Estado una institución que ni siquiera contaba con una acreditación formal para los estudiantes que se instruían dentro del establecimiento y por último, la falta de una sistematización en la adquisición de conocimiento con un notable vacío de práctica artística, sin Salones o galerías donde los jóvenes estudiantes lograran demostrar su arte, llevando a que para 1858 se generara la primera de muchas reformas a la única institución artística de la nación.

Para 1858 durante pleno gobierno Conservador de Manuel Montt, se llevó a cabo la primera reforma de la Academia de Pintura, dado que se consideraba que:

> *"(...) las clases de Bellas Artes que se sostiene por cuenta del Estado no se hallan sujetas a un réjimen uniforme i conveniente a estos estudios, ni tienen todo el interes e importancia a que están llamados (...)"*[7].

Por ello, se promulgo como primer artículo de esta reforma a la institución el establecimiento en el departamento Universitario del Instituto Nacional[8] una *Sección de Bellas Artes*, la que

---

influencia poseyó luego de la Revolución Francesa, el modelo de este estilo se le adhirió un sentido ético y moral, buscando valores más sociales sobre la vida cotidiana en base a una armonía de la belleza representada.

[5] Conjunto de las que tienen por objeto expresar la belleza, y especialmente la pintura, la escultura y la música. Por definición practica las Bellas Artes son aquellas artes que están en un sentido mayor que las otras expresiones artísticas no incluidas en ellas. Estas Bellas Artes deben ser admiradas con deleite, deben poseer siempre un canon de belleza y ser de estudios complejos y no abiertos a todo público, solo para quienes posean las cualidades de entender estos terrenos artísticos.

[6] Ramón Castillo, *1900-1950: modelo y representación* (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000), 24.

[7] Virginio Arias, *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1908), 5.

[8] El instituto nacional era un establecimiento dependiente directamente de la Universidad de Chile, por ende, al quedar la Sección de Bellas Artes como una dependencia del Instituto pasaba directamente a ser un establecimiento de instrucción superior y certificada por el Estado de Chile.

estaría compuesta inicialmente con los ramos de: 1. Pintura y Dibujo Natural, 2. Arquitectura y 3. Escultura[9]. Siendo estos primeros aprendizajes una demostración de la búsqueda de aquel arte "máximo", sustentado en los tres principales lineamientos de las Bellas Artes según Wagner[10] que se plasmó en todo el sistema artístico europeo desde el siglo XVIII al XIX.

La Sección Universitaria de Bellas Artes o Academia de Bellas Artes[11] como era generalmente llamada, paso a marcar un nuevo hito en la historia del arte chileno, debido a que con el decreto de 1858 se consideró ahora a la nueva Academia un establecimiento de instrucción superior, lo que permitió que los estudiantes una vez finalizados sus estudios en la Academia recibieran una acreditación formal por parte del Estado a través de la Universidad de Chile reconocida a nivel nacional e internacional. Por otra parte, esta Sección Universitaria comenzó el proceso de sistematización y metodologización en la formación de futuros artistas en las Bellas Artes, permitiendo que los estudiantes pudieran participar de concursos anuales a nivel nacional, premios y pensiones en dinero, demostrando un primer avance para lo que serían los futuros concursos al extranjero y la visualización del arte chileno en los Salones y galerías europeas, principal aspiración de los profesores y alumnos de esta reformada institución.

A lo largo del siglo XIX Chile fue madurando en términos culturales, siendo el grabado en cuanto a su definición y enseñanza un ejemplo de aquello. El grabado en primera instancia no rompe con la Academia, debido a que no es parte de ella para mediados del siglo ya que no está considerada en sus estudios disciplinares y tampoco es considerado un arte por los acotados artistas chilenos, sino más bien una técnica de impresión principalmente utilizada por la naciente industria y maquinaria chilena.

Si bien, durante la etapa colonial el grabado ya poseía antecedentes en Chile, una vez iniciada la República esto se dejó de lado por efecto de que los pocos artistas que lo utilizaban habían abandonado el país y la maquinaria para su desarrollo se había perdido junto a estos hombres y mujeres de origen principalmente inglés[12]. Lo que provoco que esta técnica quedara

---

[9] Virginio Arias, *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1908), 5.

[10] Wagner buscaba un arte total denominado *Gesamtkunstwerk*, es decir, un arte total. Para la creación de este arte era preciso amalgamar las artes existentes en clasificaciones divididas en dos espacios, donde la música, la poesía y la danza surgían únicamente de los desvelos de un "hombre artístico", el cual debía nacer o sucumbir a sus ideas para alcanzar esas expresiones. Por otro lado, la pintura, escultura y arquitectura las hizo depender del "hombre artístico" que necesitaba dar forma a "entidades naturales", porque dar vida a la naturaleza era un acto glorioso y superior, la idea era permitir que cada forma artística accediera a su verdadero potencial en correspondencia a los demás y a sus niveles de expresión. Para mayor información véase: Will Gompertz, *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos* (Santiago: Taurus, 2014), 183-184.

[11] La Academia de Bellas Artes era una de las secciones docentes de la Universidad de Chile, cuya enseñanza era gratuita, en donde para ingresar solo se requería del talento demostrable del estudiante en las Artes.

[12] Dentro de los principales ingleses en Chile que utilizaban el grabado como un acto cotidiano se encontraba Thomas Cochrane y Mary Graham. Lord Thomas Cochrane fue uno de los primeros hombres en el territorio en poseer una prensa litográfica traída desde Londres para la difusión de afiches y algunas notas periódicas dentro de los suyos y algunos chilenos de la élite en idioma español, pero debido a que el almirante dejo el país a inicios de 1820 se fue su prensa y otros eruditos como Mary Graham que viajaban junto a él. Graham a través de su *Diario de mi residencia en Chile en 1822* deja notorias críticas a la falta de estudios acabados en las artes nacionales y al nulo uso de la imprenta por parte del Estado chileno para la difusión de la prensa y las noticias que sucedían dentro del territorio nacional, esta mujer inglesa dentro de su diario

pausada en la historia chilena hasta la década de 1830, cuando el Estado adquirió la primera "prensa litográfica"[13] de la nación, la cual incentivo las producciones de obras ilustradas en textos, siendo uno de los primeros de aquello *"Memorias sobre el cultivo y beneficio del lino y el cáñamo en Chile"*[14] de Francisco Solano Pérez[15] en 1833.

Años más tarde, después de las primeras publicaciones litográficas en textos particulares y para un acotado público lector con poder adquisitivo para estos libros, es que en 1858 se publica el primer periódico ilustrado con estampas en cada uno de sus números literarios desde el volumen dieciocho en adelante, este novedoso y original periódico correspondía a *El Correo Literario*, el cual fue además el primero en utilizar caricaturas de la mano de Antonio Smith Irisarri para criticar los problemas a nivel país y a aquellos academicistas de la recién reformada Academia de Bellas Artes. Posterior a este primer periódico en la utilización de litografías para la ilustración de sus publicaciones, siguieron *La Linterna*, *EL Charivari*, *La Campana*, *El Mefistófeles*, *El Padre Cobos*, *José Peluca*, *El Padre Padilla*, *El Ferrocarrilito*, *Diójenes*, entre otros[16].

El desarrollo del grabado en Chile a través de la litografía[17] y xilografía[18] comenzó a tomar importancia en la publicación y difusión de textos ilustrados, pero ante el poco conocimiento

---

también reconoce que existen jóvenes con talentos excepcionales para el dibujo en el país que ella toma como pupilos, pero es imposible que ellos lleguen a un nivel más alto debido a la precariedad en la que se encuentra el naciente país. Para mayor información véase: Bárbara Becker Gana, "La Historia del Grabado en Chile, desde sus orígenes hasta el Taller 99" (tesis de licenciatura, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996) / Enrique Solanich, *Dibujo y Grabado en Chile* (Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1987).

[13] Máquina para estampar piedras litográficas, inventada por Senefelder en 1789, compuesta de dos pies laterales que soportan un cilindro móvil de acero sobre el que descansa un carro o plataforma horizontal de madera. Para mayor información véase: Jaime Cruz, *El grabado en Chile …a modo de enciclopedia* (Santiago: Editor, 2015), 171.

[14] El texto fue impreso en la Imprenta Nacional y contaba con catorce laminas litografiadas por el propio autor.

[15] Nació en 181?, sirvió al Congreso Nacional como taquígrafo oficial de 1824 a 1825. En 1826 fue profesor del Instituto Nacional y de la Escuela Normal de Enseñanza Mutua. Publicó un Tratado de Taquigrafía y en 1833 fue secretario interino de la intendencia de Valdivia iniciando así su carrera política como Diputado de Valdivia y posteriormente Intendente Oficial de Santiago. Para más información véase: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, Historia Política, Reseñas Biográficas: Francisco Solano Pérez, https://www.bcn.cl/historiapolitica/resenas_parlamentarias/wiki/Francisco_Solano_P%C3%A9rez (consultado el 26 de febrero de 2020).

[16] Luisa Ulibarri, *Caricaturas de ayer y hoy*, Santiago, Quimantú, 1972, p.18 [Serie Nosotros los Chilenos N°28] citado en Carolina Tapia, "Grabado Popular: ¿antecedente o referente en la historia del grabado en Chile?, *Mapocho Revista de Humanidades*, 72 (2012): 81.

[17] Fue en 1796 que un desconocido escritor alemán Alois Senefelder descubrió las propiedades imprimantes de una piedra. Piedra calcárea porosa que previamente pulida servía de soporte al dibujo o a la ilustración ejecutados con tinta grasa lavadas al acido, las partes cubiertas por la tinta o el barniz graso no son atacadas por el mordiente guardando sus propiedades receptivas a la grasa y las partes donde actúa el nítrico diluido permanecen neutras, no receptivas a la tinta. Al oponer las partes atacadas por el ácido y aquellas huellas grasas el rodillo entintando solo deposita su tinta en las huellas grasas. Este procedimiento genial que revoluciona el arte de la impresión a principios del siglo XIX recibe el nombre de litografía (del griego lithos=piedra y graphos=escritura). Para mayor información véase: Jaime Cruz, *El grabado en Chile …a modo de enciclopedia* (Santiago: Editor, 2015), 135.

[18] Xilografía del griego xilon=madera y graphe=grabar/esculpir. No existe gran claridad donde y cuando se inició el arte de grabar en madera, existen orígenes especialmente referidas al grabado en madera en occidente y algunos sobre el grabado oriental en Plinio con su tratado de "Historia Natural" que hace referencia a objetos iconográficos con setecientas figuras de personajes que podrían editarse. Existen dos tipos de xilografía cuyo proceso técnico es idéntico, pero tienen herramientas distintas y preferentes; el grabado occidental y el japonés llamado Ukillo-e. la mayor diferencia la hace el modo de impresión y las tintas en uso y el entintado. El grabado llamado occidental acostumbra a usar taco de madera a la fibra o al hilo para desbastar se usan gubias. El entintado utilizar tintas grasas y hace con rodillo de modo que se puede imprimir en cualquier

existente sobre ello en el país, comenzó la necesidad de instaurar un estudio sistemático que respondiera a un saber disciplinar en dichas técnicas. Uno de los primeros intentos por implantar la educación del grabado, se encuentra en una carta dirigida al Ministro de Instrucción Pública de Chile que fue enviada por el profesor de arte Otto Lebe, en agosto de 1887 desde Leipzig (Alemania), donde señala:

> *"Después de haber leído en los periódicos Su demanda de Su Excelencia, me atrevo a recomendarme con toda sumisión como* ***maestro del arte de grabar*** *en láminas de madera…"*[19].

Ante la intención de Lebe por obtener el puesto de maestro del arte de grabar en la naciente primera Escuela de Grabado sobre Madera en Chile, el gobierno acepto la petición del grabador, indicándole los siguientes requerimientos para su función:

> *"Tengo el honor de poner en conocimiento de Ud. que en cumplimiento de las instrucciones de este Ministerio, he arrendado la casa número 97 de la calle Agustinas para establecer en ella la* ***Escuela de grabado sobre madera****…"*[20].

Con el establecimiento de un espacio para la Escuela de grabado, se comenzó a gestar a fines de la década de 1880 los primeros antecedentes del grabado en Chile bajo un estudio sistemático y disciplinar en la técnica de la xilografía. Dicha escuela quedo bajo la administración de la Sección Universitaria de Bellas Artes, la que tras los conflictos nacionales en 1891[21], la obligo bajo la nueva administración gubernamental a cambiar su lugar de trabajo desde calle Agustinas a un edificio en calle Maturana, alejándola notablemente del centro de Santiago, lo que conllevo a un innumerable número de consecuencias como la disminución en el alumnado efecto de la dificultad de movilización por parte de estos hacia una zona más alejada de la ciudad, junto a los vacíos en las vacantes

---

papel. El grabado oriental recurre al taco en madera cortado o contrafibra utiliza madera de frutales de cuesco (cerezo) o madera de boj. Aunque algunos grabadores no desdeñan usar tacos a la fibra, el tallado se hace con cuchillo gubia y buril. El entintado es la mayor diferencia por cuanto se utiliza un pincel plano suave y tinturas al agua, (tinta china) por su delicadeza requiere papel de arroz. La estampa de xilografía recoge la composición grabada o cortada en una matriz de madera. El artista talla y elimina materia de la matriz (blancos), es decir, procede reservando o respetando las líneas o zonas que deberían conformar la imagen deseada; por tanto, esta imagen queda en la superficie del taco, por lo que se conoce también como grabado en relieve. Para mayor información véase: Jaime Cruz, *El grabado en Chile …a modo de enciclopedia* (Santiago: Editor, 2015), 212-214.

[19] Otto Lebe: "Carta al Señor Ministro de la Instrucción Pública". Parkstrasse Mun 10, Leipzig, agosto de 1887. En: Archivo del Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago.

[20] Decreto número 1759 del 16 de junio de 1888: "Aprobación del contrato". En: Archivo del Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago.

[21] La guerra civil de 1981 afecto directamente a las instituciones culturales, debido a que con el rechazo de la Ley de Presupuesto muchas instituciones dependientes del Estado quedaron abandonadas a su suerte, sumado a ello los conflictos armados entre el Congreso y el Ejecutivo llevaron al cierre de la prensa e instituciones educativas debido a que algunas batallas fueron llevadas a cabo dentro de la misma ciudad de Santiago, al no existir una estabilidad político-social, instituciones como la Sección de Bellas Artes debió cerrar sus puertas por un tiempo provisorio. Con la llegada de la administración posterior al Presidente Balmaceda dejando en su ex cargo a Manuel Baquedano los conflictos continuaron, no fue hasta la llegada de Jorge Montt al cargo presidencial que los conflictos bélicos entre parlamentarios y civiles se calmaron, llevando a su posterior conclusión reformas en las instituciones del Estado, hecho que provoco en la Sección de Bellas Artes su posterior cambio de nombre y ubicación alejada de un espacio céntrico. Para mayor información véase: Simon Collier & William Sater, *Historia de Chile 1808-1994* (Madrid: Editorial Cambridge University Press, 1998).

a clases de escultura debido a que el maestro Nicanor Plaza –maestro de escultura- callo en una grave enfermedad y por último, los constantes conflictos entre maestros y estudiantes por el traslado de la Academia de Bellas Artes a una nueva zona.

Los conflictos de la Academia de Bellas Artes en la calle Maturana se mantuvieron a lo largo de toda la década de 1890 y principios de 1900, asumiendo el cargo de Director de la Academia en 1900 el escultor Virginio Arias, quien, en sus memorias al hablar sobre la Academia al momento de su llegada, indico:

> *"(…) solo había en ella dos profesores i un ayudante, a saber: Un profesor de pintura, otro de dibujo natural, i, finalmente un ayudante de la clase de dibujo"*[22].

Tanto los profesores de escultura como arquitectura respectivamente habían enfermado y fallecido cercano a comienzos del siglo XX, junto al hecho de que Lebe no supo desarrollar de forma eficaz su trabajo docente abandonando a inicios de la dirección de Arias la Academia de Bellas Artes. Los problemas comenzaron a tener soluciones cuando en 1901 asumió el cargo de Rector de la Universidad de Chile el Doctor Manuel Barros Borgoño, quien junto a Arias idearon todo un plan para modificar los actuales cursos dictados en la Academia de Bellas Artes, logrando que en 1902 se inaugurará el año académico con nuevos cursos como: 1. Dibujo elemental tomado de la estampa; 2. Dibujo natural tomado de modelos clásicos; 3. Pintura y dibujo del vivo; 4. Escultura estatuaria; 5. Arquitectura; *6. Grabado en madera*[23]; 7. Perspectiva y trazado de las sombras; 8. Anatomía de las formas; 9. Estética e historia de las Bellas Artes; 10. Escultura y dibujo ornamentales. Todos estos cursos cimentaron las bases para la construcción de un nuevo museo y escuela en el actual Parque Forestal[24], donde se instalaría la Academia de Bellas Artes a partir 1910 hasta hoy en día.

Una vez consolidada la Academia de Bellas Artes, surgió el afán por dividir los estudios y nació allí la Escuela de Artes Decorativas, cuyos primeros antecedentes datan de 1906/7, pero que solo en 1914 se pueden encontrar reglamentados sus artículos, en donde el Título I Plan de Estudios en su artículo 1° establece que la *"Escuela de Bellas Artes se dividirá en*

---

[22] Virginio Arias, *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1908), 8.

[23] El curso de grabado en madera de la Sección de Bellas Artes en sus inicios estuvo dirigido por el profesor León Bazin, un europeo con afanes prácticos y modernos, que no solo se dedicó a la docencia sino que también deseaba utilizar los conocimientos prácticos del grabado a favor de la patria intentando por ejemplo fabricar estampillas entre 1904-1905 para el Estado de Chile dado que la fabricación de estos materiales al venir del extranjero eran muchos más caros que al ser fabricados dentro del mismo territorio, ya que la casa extranjera que comercializaba las estampillas con Chile poseía un acuerdo muy fuerte a través de inversionistas nacionales fue imposible poder llevar a cabo el proyecto. En sus apreciaciones como maestro del grabado intento realizar exposiciones de artes gráficas, en el que él mismo presento trece piezas y sus alumnos sus trabajos finales de curso, desgraciadamente solo destacó Madame Margarita como una de las invitadas a la exposición dejando en la oscuridad este intento de poner en altura de Arte al grabado. El profesor Bazin paso sin penas ni glorias durante el proceso educativo y formalización del grabado como arte dentro de la historia chilena del grabado, es muy escaso el contenido referente a este grabador y sus obras en nuestro país.

[24] *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile presentada al Consejo de Instrucción Pública con motivo de la celebración del Aniversario secular de la Independencia*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1910, p.9-10 citado en Carolina Tapia, "Grabado Popular: ¿antecedente o referente en la historia del grabado en Chile?, *Mapocho Revista de Humanidades*, 72 (2012): 82.

dos secciones: una destinada al arte puro, i otra, al arte aplicado a la industria"[25], en el mismo reglamento podemos encontrar que el artículo 2° hace referencia a un Curso de Grabado en primer y segundo año con asignaturas como Dibujo Natural, Grabado y Escultura estatuaria. Los cursos funcionaron bajo la tuición de la Academia de Bellas Artes hasta 1927, agrupados bajo el rotulo de Escuela de Artes Decorativas, siendo inicialmente solo complementarios de los programas de estudio de Arquitectura[26].

Para fines de la década de 1920 el país volvió a vivir un conflicto político[27] que llevo nuevamente al cierre de instituciones educativas y culturales, en donde la Escuela de Artes Decorativas cerró sus puertas en 1927, reabriéndolas en 1928 mismo año en que la Academia de Bellas Artes cerró sus puertas por decreto del Ministerio de Hacienda de Carlos Ibáñez del Campo, donde dicha acción se basaba en la reformación de la Academia para que sus estudiantes mejor calificados y profesores fueran a especializarse a París con la intención de regresar al país para ejercer cargos públicos en la educación artística. Sin embargo, cuando en 1931 se reabre nuevamente la Academia de Bellas Artes, siguiendo Chile en una crisis política durante el nuevo gobierno de Arturo Alessandri, se obliga a los artistas becados a regresar debido a la falta de capital para poder seguir manteniendo sus estudios en el extranjero.

Si bien, la Escuela de Artes Decorativas siguió funcionando independiente del cierre de la Academia de Bellas Artes, esta se vio bastante afectada en su administración y sostenimiento, dado que no era capaz de mantenerse a sí misma bajo los conflictos que azotaban al país, sumado a los escasos recursos que recibía por parte del Estado. Ante la decadencia de la Escuela de Artes Decorativas, en 1929 se decidió por parte de la Universidad de Chile designar a la institución una rama dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, cambiando así su nombre a Escuela de Artes Aplicadas, la cual formo junto a la Academia de Bellas Artes y otras organizaciones de índole cultural, la nueva Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile que abrió sus puertas en 1931.

La recientemente creada Escuela de Artes Aplicadas conto con el artista José Perotti como primer director, en donde se contaba con los siguientes talleres: Artes del Fuego, Artes del

[25] *Boletín de Instrucción Pública*, 1914, p.232 citado en Enrique Solanich, *Dibujo y Grabado en Chile* (Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1987), 82.
[26] Ibídem, 82-83.
[27] Los conflictos de fines de 1920 con la llegada de Carlos Ibáñez del Campo al poder y sus reformas a la institucionalidad del Estado con la creación de una burocracia fiscal e intentos de una especialización en las materias ya existentes como el caso de la Academia de Bellas Artes, llevo a que se enviaran muchos jóvenes a estudiar en el extranjero. Sin embargo, dichas reformas estatales no tuvieron en su mayoría buen puerto debido a que con los conflictos de 1931 consecuencia de la crisis económica de 1929 que afectó directamente las exportaciones de Chile, específicamente el salitre que ya iba en decadencia. Ibáñez al no ser capaz de sobrepasar la crisis que afectaba el país se levantaron otros poderes del Estado y dirigentes políticos para sacarlo de su cargo, estando de forma provisional entre 1931-1932 Juan Esteban Montero hasta la llegada en 1932 de Arturo Alessandri Palma por consenso del Congreso y las Fuerzas Armadas para restablecer la paz y la estabilidad económico-social en el país, de este modo Alessandri entre sus medidas retiro los fondos de estudio a todos los jóvenes que cursaban en el extranjero para desviar esos capitales a cuestiones más urgentes como el levantamiento del empleo público o la recuperación de la económica chilena para sacarla de su recesión, en la cual se encontraba desde 1930. Para mayor información véase: Simon Collier & William Sater, *Historia de Chile 1808-1994* (Madrid: Editorial Cambridge University Press, 1998).

Metal, Artes Textiles, Artes de Madera y Artes Gráficas[28]. El Taller de Artes Gráficas quedo a cargo del maestro Marco Aurelio Bontá a partir de 1931, quien desde sus inicios organizo y polemizo los hitos más importantes de la Facultad de Bellas Artes, su esfuerzo inalcanzable como maestro lo llevo a formar la primera generación de artistas grabadores en Chile donde se destacan Inés Ríos, Alejandro Aguilera, Francisco Cheney y Emilio Cruzat[29]. En su labor como artista y precursor de las artes gráficas, logro en 1945 la creación del Instituto de Extensión de Artes Plásticas con la intención de introducir nuevos artistas en los Salones Oficiales, y en 1947 lograr su más anhelado proyecto, la creación del Museo de Arte Contemporáneo (MAC). De aquí en adelante es cuando se puede hablar con mayor propiedad sobre los inicios de la Historia del Grabado Artístico en Chile, debido a que es en este contexto donde se formaron los primeros grandes artistas de la disciplina, como Carlos Hermosilla, Pedro Lobos y Julio Palazuelos.

Es en este clímax del grabado en Chile entre fines de la década de 1930 y mediados de 1950 es que surgen espacios para el desarrollo de las artes gráficas, como por ejemplo el Taller de grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar fundado en 1939 por Carlos Hermosilla Álvarez quien apuntaba a la experiencia y el aprendizaje de las técnicas del grabado en base a las vivencias desarrolladas en el taller, tal fue el trabajo pedagógico que hizo este autodidactica que logro la formación de generaciones de grabadores en la ciudad jardín, donde se destacan Lilo Salberg, Pedro Skarpa, Ciro Silva, entre otros; los que formaron con el tiempo el "Grupo de grabadores de Viña del Mar" con un fuerte distintivo popular marcado por su maestro y la realidad porteña que vecindada a su Escuela de Bellas Artes, tema que tocaremos más a fondo en los siguientes capítulos.

Por otra parte, el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas fue tomando paulatinamente importancia en la vida artística de la mano de Marco Bontá, en sus primeros años donde estuvo marcado por la realización de obras con contenido social en colaboración con periódicos y revistas de la época. En la década del 40' gracias a los esfuerzos de Bontá se logró desarrollar el Primer Salón de Grabadores de Chile en 1947, evento que fue auspiciado por el Ministerio de Educación y que significo la incorporación definitiva del grabado dentro de las artes plásticas nacionales[30], en donde se dieron a conocer artistas nacionales como Carlos Hermosilla, Lilo Salberg, Francisco Otta y Ciro Silva. Luego de los logros obtenidos por el taller, en 1960 el maestro Bontá decide retirarse y en su lugar asume Julio Palazuelos hasta 1968, fecha en que la Escuela de Artes Aplicadas y la de Arquitectura se trasladan a Cerrillos, provocando que el número de alumnos interesados en el grabado disminuyera en forma considerable, consecuencia que llevo a cerrar de forma definitiva el taller.

[28] Esta sección estaba compuesta por los cursos de grabado, impresión afiche y encuadernación artística.

[29] Bárbara Becker Gana, "La Historia del Grabado en Chile, desde sus orígenes hasta el Taller 99" (tesis de licenciatura, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996), 56.

[30] Ibídem, 60.

Mientras que el taller de grabado de la Escuela de Artes Aplicadas se encontraba en su apogeo en la década del 40', se comienza a consolidar por otra parte el Taller de grabado de la Escuela de Bellas Artes ubicado en la planta baja del edificio de Parque Forestal, al cual acuden diversos jóvenes artistas que buscaban especializarse en las artes gráficas y de la estampación. La enseñanza del taller iba principalmente enfocada hacia el arte de la reproducción y la seriación, utilizando diversas técnicas de estampación y una sistematización en la educación del grabado, donde podemos encontrar desde sus inicios hasta hoy en día ramos de introducción y saberes teóricos de la mano de ramos prácticos, destacando en sus talleres artistas como Juan Egenau, Carlos Donaire y Matías Vial, entre otros pertenecientes a la generación de 1940.

Por último, señalar que ya finalizando la época dorada del grabado en Chile nos encontramos con el Taller 99 fundado en 1956 por Nemesio Antúnez –el último de los talleres fundados antes de la dictadura-, quien se basa en el Atelier 17 de Hayter en París. El objetivo del taller de Antúnez al igual que el de Hayter era la idea de la creación colectiva, donde más que enseñar se debía descubrir el arte; y no copiar y repetir la obra del maestro, donde cada alumno debía ser capaz de crear su propia imagen. Al ser un taller abierto y sin un grupo cerrado de discípulos junto a su maestro como otros talleres, son variados los artistas que concurren en el lugar y que no propiamente tal trabajaron toda la vida en él, destacando artistas como Pedro Millar, Jaime Cruz, Rodolfo Opazo, Juan Downey, entre otros con exposiciones esporádicas.

La importancia del Taller 99 en la historia del grabado chileno es que inicia la etapa del Grabado Chileno Contemporáneo, el cual estuvo marcado por las cuatro Bienales Americanas de Grabado que se realizaron en nuestro país entre los años 1963 y 1970, las que fueron un testimonio del auge que llego a alcanzar el grabado en Chile, a través de un lenguaje con valores propios, autónomo, y con una popularización propia dentro de la sociedad chilena. Las bienales funcionaron como plataformas de difusión e intercambio para los artistas grabadores latinoamericanos, posicionando a Chile como un importante polo de actividad gráfica.

La primera bienal "libre, abierta y participativa", se inauguró el 20 de noviembre de 1962 por iniciativa de Thiago de Mello y Nemesio Antúnez, a la que concurrieron doce países. La segunda, tercera y cuarta se realizaron en 1965, 1968 y 1970 respectivamente, en donde participaron diversos artistas latinoamericanos, y en la cuarta al alcanzar tanta magnitud artística, termino por crear una "anti-bienal" –con los artistas rechazados- lo que demostró la fama y el alcance mediático que provocaba este evento en el mundo artístico. Mientras se intentaba realizar la quinta bienal surgieron problemas internos entre los artistas organizadores por pugnas políticas que llevaron a trabajadores del arte y museos que financiaban el evento a clausurar la actividad.

La idea del grabado como una técnica vinculada al arte popular se mantuvo con relativa vigencia hasta el golpe de Estado en 1973, en el que todo el panorama artístico se vio

forzosamente reconfigurado y la época dorada del grabado llego a su fin. Empezaron a considerarse actividades como la Bienal Americana de Grabado focos subversivos y alusivos a una política contradictoria al régimen, se modificó la administración de espacios importantes en las artes, como el caso de la Facultad de Bellas Artes, el Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo. Bajo la dictadura los artistas chilenos intentaron aplicar las vanguardias europeas a la producción artística del país como una respuesta a la institucionalidad asociada a la represión y el conservadurismo, pero dado que los artistas en general se negaban a participar en actos oficiales o se les negaban los espacios para la demostración de su arte, se mantuvieron durante gran parte de este período al margen de los Salones y galerías importantes del país.

El grabado, en particular, fue objeto de una flexibilización constante dentro de la rigidez de los marcos académicos, tendencia que dio pie al concepto de "desplazamiento" del grabado, cuya sistematización fue altamente productiva tanto para la práctica como para la teoría del arte chileno. Las transformaciones del contexto artístico chileno de finales del siglo XX fueron una prolongación de lo que se venía produciendo a escala mundial: la transgresión de los límites convencionales de la práctica artística. El grabado, como muchas otras disciplinas, se integró a las más variadas ideologías de producción, siendo cuestionado, replanteado y resignificado constantemente.

Actualmente, la producción computarizada de imágenes y el perfeccionamiento de los sistemas de impresión digital, han implicado también una re-significación de las técnicas tradicionales y, en consecuencia de las posibilidades artísticas del grabado, provocando tres fenómenos en la actualidad: 1. El grabado por encargo a artistas consagrados, una regresión a los siglos XVI-XVII; 2. El crecimiento de un mercado que solicita al grabado tener valor decorativo transable y; 3. La gran cantidad de egresados y licenciados que cada año producen las escuelas de arte, los que en su mayoría no logran posicionarse en el escenario artístico por falta de talento propiamente tal o porque las Escuelas ya no generan los suficientes espacios para el Arte y funcionan más como una fábrica productora de material rentable para los consumidores de cultura.

1.2. Las artes clásicas y el grabado en Chile

Para entender a fondo la problemática de esta investigación debemos remontarnos nuevamente al igual que en el capítulo anterior, a la fundación de la Academia de Pintura. Puesto que, dicha institución represento la más pura expresión de un arte clásico intencionado en Chile para posicionar al país en un estatus propicio y cercano a la cultura europea.

Si observamos la fundación de la Academia, encontraremos en ella una notable semejanza con la Real Academia de Pintura y Escultura[31] francesa debido a que es dicha academia en

[31] Nacida durante el siglo XVII al alero del reinado de Luis XIV quien buscaba una Academia de Pintura institucionalizada bajo la corona francesa para poder establecer sus propios cánones de belleza y armonía dentro de una obra. De aquí en adelante el Rococó tuvo una influencia directa en la sociedad y vida de los franceses nobles y el mundo artístico europeo como un arte más fino y avanzado en cuanto a sus técnicas por venir directamente desde mandatos reales, reflejo de aquello

la que se sustenta el material teórico de nuestra Academia de Pintura, consecuencia de ello es la adquisición de una enseñanza rigurosa e inflexible en el trato de las artes[32]. Tomando como modelo la Real Academia francesa, en Chile se reprodujo la tajante separación entre las "artes nobles" y las "artes mecánicas o viles", introduciendo además la expresión de "Bellas Artes" que marcara durante todo el siglo XIX y mediados del XX al país en las artes, para agrupar a la pintura y escultura en un círculo separado de la actividad artesanal y calificando las obras realizadas por artesanos como "artes viles".

El discurso de Alejandro Cicarelli para la apertura de la Academia de Pintura es un fiel reflejo de esta intención academicista de separar las artes en dos polos:

> *"(...) una academia de bellas artes es un cuerpo social. Ella toma el concepto científico de un lado, lo elabora, lo ilustra, i pasa a la industria para acompañarla con la luz del principio del dibujo, de lo bello, de lo elegante i sencillo. Cualquier objeto que se quiere crear toma principio en el arte, que suministra variedad, forma, gracia i armonía... concluiré solamente de aquí, que sin el principio del arte todo es trivial, grosero, mezquino"*[33].

Por palabras de este discurso podemos entender que el grabado para el contexto cultural en el cual se desenvuelve para mediados del siglo XIX, no es un "arte noble", sino que más bien es una artesanía que queda relegada a las marginalidades y banalidades del mundo artístico, que cumple la función de ser un "medio" para lo bello y elegante llevando el concepto científico a la industria.

Uno de los primeros críticos a esta institucionalización del Arte en Chile, fue Antonio Smith quien fue un aventajado estudiante de Cicarelli, pero que debido a sus inclinaciones y predilecciones por el paisaje y la naturaleza –naturalismo- lo llevaron a marginarse de la Academia por entrar en conflicto con su maestro. Posterior a su salida, Smith comenzó a trabajar en el periódico *El Correo Literario* donde genero las primeras críticas a la Academia de Pintura por su inflexibilidad en cuanto a los nuevos movimientos artísticos que representaban con mayor veracidad la realidad, acción que llevo a cabo a través de la caricatura y el grabado, dos técnicas artísticas que eran observadas como viles por el *establishment*, donde Smith vio oportunidades para la difusión del mensaje que quería

---

quedo demostrado en la Academia de Pintura chilena que tomo tales cánones franceses que en su época fueron influentes dentro de la vida artístico-social de sus ciudadanos.

[32] Para el contexto occidental en el cual se funda la Academia de Pintura de Chile, el academicismo del arte en Europa iba en desuso, cada vez la Academia europea se volvía un producto más neutral, sin poder de juicio ni crítica hacia los nuevos movimientos nacientes como el Romanticismo, Realismo o Impresionismo, los cuales buscaban expresar de forma más real, cotidiana y emocional el mundo. Pero como en Chile no existía conocimiento de aquello, no hubo nada ni nadie que pudiera contrarrestar el poder que estaba adquiriendo la Academia en Chile, provocando que los jóvenes estudiantes solo conocieran obras clásicas o del renacimiento, anhelando en sus objetivos artísticos únicamente lograr ser artistas expositores en los grandes salones de Paris de la mano de estilos que en la práctica del arte occidental ya no vendían ni estaban al día del mundo de las culturas y las artes. Para mayor información véase: Gaspar Galaz & Milan Ivelic, *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981* (Santiago, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981), 74.

[33] Alejandro Cicarelli. Discurso de apertura (Discurso pronunciado a la apertura de la Academia de Pintura, Santiago, 7 de marzo de 1849), 116.

propagar y en segundo lugar para poder acercar el arte a través de otras técnicas a clases sociales que no tenían en su mayoría accesibilidad a esta cultura.

Ante acciones como las de Smith y la prevalencia de idearios academicistas como los de Cicarelli es que surge todo un prejuicio hacia todas aquellas artes no aceptadas por la Academia y cuando en 1858 se oficializa el término de "Bellas Artes" en el país, se deja por aclarado que aquellas artes trabajadas por artesanos serian desconocidas dentro del espectro artístico nacional oficial, cuando por el contrario el producto artesanal ya estaba arraigado en la tradición popular y era el más fiel representante de las clases sociales bajas y de aquellos marginados –indígenas, pobres, analfabetos- por esta nueva sociedad republicana[34].

Un estudio de la literatura popular chilena hecho por Juan Uribe, refiriéndose a la lira popular del siglo XIX sostiene:

> *"Los autores de las 'hojas' hacen el comentario de sucesos nacionales desde el nivel del pueblo. Lo representan con fidelidad, porque ellos mismos son pueblo. Aunque se inspiraron para la confección de sus hojas, en los diarios satíricos más en boga, la verdad es que traen una voz nueva, con gran riqueza de expresiones y metáforas criollas tomadas de los depósitos más profundos y secretos del habla popular campesina y ciudadana, que hasta entonces no habían alcanzado los honores del papel impreso"*[35].

La novedad que presenta la literatura popular es que da a conocer una perspectiva social y cultural de un pueblo que no es observado por el oficialismo y aún más importante, que dicha literatura no se sustenta solamente en la pluma y la prosa, sino que utiliza las herramientas propias del grabado que permite aprender y comunicar a través de las imágenes, entendiendo que para fines del siglo XIX alrededor del 60% de la población chilena era analfabeta, por ello, es que podríamos decir que en estas expresiones artístico-literarias del mundo popular encontraron un modo de expresión y representación de su propia cultura en la técnica del grabado.

Ahora bien, surge la siguiente inquietud de si el grabado por si solo como arte tiene la capacidad de interpretar, representar y reproducir escenas populares sin ser un medio para otras expresiones culturales como por ejemplo la novela que necesitaba de una imagen para demostrar y comunicar información a quienes no poseían la educación lingüística para entender las liras. Esta problemática es viable de responder a medida que las artes gráficas

---

[34] No se puede desconocer, por supuesto, la importancia de un centro de formaci6n en el campo del arte; el problema radica en que se incorpora un método de enseñanza, una estructura organizativa y una finalidad que no fueron suficientemente repensadas para adecuarlas a la realidad cultural de Chile. No hay que olvidar que cualquier proceso de aprendizaje está vinculado a una situación histórica concreta que no puede omitirse cuando se elaboran sistemas de enseñanza destinados a orientar al educando en la compleja realidad de los valores humanos. Para mayor información véase: Gaspar Galaz & Milan Ivelic, *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981* (Santiago, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981), 74.

[35] Juan Uribe Echeverría, "Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo", *Folklore de la Provincia de Santiago*, 1962, 17 citado en Bárbara Becker Gana, "La Historia del Grabado en Chile, desde sus orígenes hasta el Taller 99" (tesis de licenciatura, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996), 46.

en Chile durante el siglo XIX fueron modificando sus usos, llegando a la década de 1940/50 donde las transformaciones del mundo artístico grafico fueron más fáciles de ver en sus representaciones del mundo popular, dejando claro que el grabado como técnica y oficio tenía la capacidad de ser un arte autóctono donde por si solo lograra esquematizar escenas del mundo cotidiano popular en sus trazos.

Sin embargo, para comienzos del siglo XX con la fundación del Museo de Bellas Artes y la Exposición Internacional del Centenario, nos encontramos con que en dicho evento se van a establecer los lineamientos artísticos que regirán al arte en Chile durante casi la mitad del siglo. Esta muestra será un fiel reflejo de la posición estética que tomara Chile, dado que gran parte de los participantes son originarios de Salones de museos pertenecientes a países vinculados fuertemente aun al arte de academia. Con la llegada de diversos artistas y sus teorías en el mundo de las artes, se establece entones en Chile la absoluta verdad de la estética –verdad fuertemente arraigada a los cánones clásicos del academicismo del siglo XVII-XIX-obstaculizándose así el paso a todas aquellas expresiones que estuvieran fuera de este canon, negándoles los espacios oficiales o universitarios a artistas no academicistas para poder demostrar nuevas técnicas o metodologías incluso aceptadas por el oficialismo, pero que no retrataban las principales temáticas asociadas a la élite y su mundo.

Los cánones de la estética y belleza clásica academicista –pertenecientes aun al neoclásico en Chile- se mantienen rigurosamente a través de la enseñanza de las Artes, la representación pictórica, escultórica y arquitectónica, formando todo un entramado de la forma y el espacio que va dirigido hacia una élite con aspiraciones euro-centristas. Con llegada del Frente Popular al gobierno en 1938, los Partidos políticos de izquierda y las organizaciones obreristas empiezan a tener protagonismo en el mundo cultural, junto a ello se presentó un distanciamiento de la nueva clase política hacia los arquetipos europeos -principalmente franceses- los cuales habían sustentado durante largo tiempo los ideales en el mundo artístico e intelectual, consecuencia de aquello fue una modificación en los cánones artísticos debido a que los europeos ya no eran un modelo a seguir después de que el mundo evidenciara la masacre que habían provocado tras la Primera Guerra Mundial, dejando de lado la razón y el derecho del cual tanto ellos se vanagloriaban y defendían, con el estallido posterior de la Segunda Guerra Mundial en 1939 se daba por confirmado las acciones tomadas unos años atrás por los nuevos dirigentes políticos y culturales con sus intenciones de distanciamiento del mundo europeo y sus ideales sobrevalorados por la Academia.

De este alejamiento del arte chileno con el arte europeo, comienza un proceso de complejización del concepto artístico, ya que se debía interrogar donde residía el arte; ¿en el cuadro o la escultura?, ¿en presentaciones de artefactos en galerías y salones?, o ¿Cómo debía ser el arte nacional?

Las dudas sobre cómo hacer un arte más propio de la nación fue difícil, para la década de 1930 y 1940 se desarrolla todo este proceso de calificar al arte como una aplicación, es decir, el arte debe servir al país, no sirve solamente ahora aquel arte que debe ser admirado en

grandes Salones, el arte también debe cumplir la función de embellecer las grandes avenidas, las plazas, y porque no, los hogares de la clase dirigente e intelectual, esto porque…

> *"el hombre culto pide belleza en todas las cosas de su diario vivir: el libro que lee, la casa que habita, el mueble en que reposa, en todos ellos quiere encontrar atributos de lo bello"*[36].

La primera respuesta a esta nueva necesidad chilena, es la Escuela de Artes Aplicadas que busca esta intención del nuevo arte chileno, basado en sus propios materiales, imágenes y menesteres, institución mucho más amplia que la ya establecida Academia de Bellas Artes que tenía un público más reducido y un producto más escaso, en contraposición esta nueva Escuela de Arte que planteaba un expresión más universal, con mayor producción de bienes para todo público con el poder adquisitivo para poseerlo. Ahora, el arte podía estar reflejado en una silla o un escritorio, de esta forma el arte había llegado en masas a las viviendas de un gran número de chilenos y esta vez no a través de la observación, sino que de su uso.

Claro está que la separación del artesanado con el arte se comienza a perder en estos años, pero también se comienza a observar que este arte sigue siendo moldeado hacia una clase que antes ya poseía los cánones del arte academicista, es decir, el arte en sus diversas formas sigue estando enlazado a una élite con poder económico y a su vez reducida. Del mismo modo, este arte aplicado no está en la categoría de una bella arte, porque no es un arte para exponer en galerías, es para el uso diario de quien lo adquiera, el cambio más profundo no es su público ni su uso, más bien es esta atribución del concepto de belleza[37] a elementos que antes eran vistos como inferiores o viles.

Las nuevas generaciones de artistas que tenían a su favor esta conceptualización de belleza más amplia, ahora debían hacer el trabajo de la búsqueda del sentido e inspiración nacional, donde quedaba la tradición del viejo artesano colonial, el indígena, el artesano o el obrero moderno que habían copiado rutinariamente las técnicas del trabajo artístico a través de diversas construcciones, donde la historia nacional habían dejado un registro de lo que era propio del país. Esta nueva oleada de artistas creía que no debía existir separación entre el arte puro y el arte aplicado, y menos establecer una jerarquía entre artes mayores y menores[38].

> *"Para el verdadero artista constituye un mismo esfuerzo de creación el cuadro y la estatua o el moldeado de un jarro y el sentido social del Arte radica en su posibilidad de llenar la Belleza y la gracia de las formas, a todas las actividades humana"*[39].

---

[36] Universidad de Chile, *Escuela de Artes Plásticas: Sección Artes Aplicadas* (Santiago: Escuela de Artes Plásticas, 1933), 3.

[37] La atribución del concepto de belleza a una obra sin importar su procedencia e intención la vuelve poseedora de la categoría de Arte. Para mayor información véase: Ernst Gombrich, *La Historia del Arte* (Barcelona: Phaidon, 2013), 17-27.

[38] Universidad de Chile, *Escuela de Artes Plásticas: Sección Artes Aplicadas* (Santiago: Escuela de Artes Plásticas. 1934), 4.

[39] Ídem.

Este nuevo sendero que había decido seguir la Universidad de Chile desde la década de 1940 representaba una enseñanza que tenía como objetivo trabajar paralelamente la técnica y el espíritu de la creación artística dentro de cualquier individuo en sus múltiples talleres. De esta forma se planteó que: *"únicamente cuando las facultades artísticas no solo se proyecten hacia el cuadro o la estatua aislada en un museo, sino también a los objetos usuales –al vaso o el mueble- se podrá hablar de propiedad de Arte chileno, así como la voluntad artística de los grandes estilos europeos –Gótico, Renacimiento- que no se redujeron solo a la creación de los grandes maestros, sino que impregno su sello en las manifestaciones más íntimas"*[40].

De esta década en adelante el ideario artístico de lo que era conocido como Artes Inferiores se pusieron al mismo nivel de las Bellas Artes, empezaron a abrirse los primeros Salones de exposición para este tipo de expresiones, como fue la de 1947 para artistas del grabado, como también la fundación del Museo de Arte Contemporáneo en el mismo año, espacio donde se permitieron las más diversas demostraciones de artes vanguardistas o técnicas que habían debido permanecer a las sobras de la Academia. Con la fundación de diversos talleres en Santiago, Valparaíso y Concepción, se logró la conquista técnica y un nuevo aporte estético del arte como un significante de deber social e irradiador de belleza hasta en el estímulo cotidiano.

Todo este periodo de apogeo y difusión de la belleza a través de las técnicas más diversas como el grabado, llego a sufrir procesos de cambio con la década de 1970. Los primeros cambios se comenzaron a presentar con la llegada de la Unidad Popular al poder, debido a que Allende utilizo al arte como medio de propaganda política durante su gobierno, modificando en cierta forma las vanguardias chilenas y los estilos que estaban ya establecidos en las Academias o Escuelas, se les determino que debían desviar sus estudios hacia un mundo más popular y con intenciones políticas, contradictorio a ocasiones pasadas cuando el arte se vinculó al mundo social bajo una voluntariedad propia y no por decretos ni por obligaciones de un *establishment*, sino que más bien por una búsqueda de significado y significancia propia del artista y de los estilos nacientes que respondían a inquietudes del mundo academicista que invisibilizaba un mundo que le era ajeno.

La introducción de los medios propagandistas de Allende fueron el inicio del deterioro artístico de expresiones menos refinadas o marginas por el mundo clásico, debido a que, con la llegada de la dictadura al Estado chileno, se empezó a expandir la idea dentro del régimen de que los temas patrimoniales y culturales debían carecer de presupuesto público ya que no estaban en su mayoría a favor de la nueva administración o porque simplemente generaban un arte indigno para el nuevo Estado. Esta falta de capital para instituciones de índole cultural fue una sequía que duro todo el período de la dictadura, solo algunas de ellas lograron salir a flote porque en sus administraciones existieron cambios de directorio como el caso del Museo

---

[40] Universidad de Chile, *Escuela de Artes Plásticas: Sección Artes Aplicadas* (Santiago: Escuela de Artes Plásticas. 1934), 5.

de Bellas Artes[41], con artistas defensores del régimen que obstaculizaron todo aquel arte o artista que fuera crítico al Estado.

Este silenciamiento de las artes gráficas entre otras expresiones artísticas, provoco que la crítica al *establishment* o la representación popular se viera opacada y en muchos casos extinguida por falta de espacios para su difusión. Los efectos más duros de esta época de casi 20 años en el arte provocaron que hoy en día existan artes *"vernáculas"*[42], que se volvieron parte del olvido o simplemente parte de ese constructo cotidiano donde al estar siempre ahí en las calles o en los muros, se volvieron un elemento excluido, un elemento más del paisaje que intenta embellecerlo.

1.3. El grabado nacional: representantes y principales exponentes

Estudiar el grabado nacional es complejo en su origen, dado que como se ha presentado en este estudio las artes gráficas han poseído diversos puntos de partida, algunos nacidos desde el error-ensayo, otros desde el enlace a disciplinas más establecidas dentro de la sistematización nacional educativa e incluso asociada a los oficios industriales de la imprenta. El punto con mayor claridad y menores difusiones que podemos encontrar del grabado en Chile como un arte reconocido y establecido sistemáticamente dentro de la educación chilena es en 1931 con la fundación del Taller de Artes Gráficas a cargo del maestro grabador Marco Aurelio Bontá, antes de aquello no nos podríamos atrever a decir que hay con certeza un verdadero punto de partida del grabado como arte en sí mismo –idea y obra- sino más bien solo la existencia de la técnica y el oficio por labor sin intermediación del espíritu[43].

Con el punto demarcado del Taller de Artes Gráficas a cargo de la Escuela de Artes Aplicadas, comenzó todo un proceso educativo que tenía como misión formar obreros calificados para el mundo de la industria y la aplicación de técnicas necesarias para la producción en masa, por otro lado, como el Taller poseía como maestro a Bontá, quien a su vez poseía libertad en su posición de educador, motivo y expandió el manejo del grabado más allá de la simple función de la aplicación que deseaba la Escuela como objetivo principal. La intención de Bontá no era la de crear simples obreros para el mundo moderno en el cual se estaba insertando Chile para mediados de la década del 30', su objetivo era crear artistas

[41] El Golpe de Estado termino exonerando de sus puestos de trabajo a académicos de la Escuela de Bellas Artes por sospecha de que ciertas prácticas artísticas fueran revolucionarias o criticas al régimen, donde lo que provoco este cambio administrativo y académico fue un reemplazo de artistas que no estaban al nivel de los anteriores directores y maestros como por ejemplo la nueva administración de Lily Garafulic o Nena Ossa Puelma , lo que termino decantando en un desarrollo de una línea más artesanal y administrativa, dejando de lado los estudios de investigación en este caso específico por el grabado. Ambas directoras de la Escuela de Bellas Artes y el Museo de Bellas Artes entre 1974-1977 y 1978-1990 respectivamente, tendieron a una administración Conservadora y más apegada al Régimen Militar, donde recibieron variadas críticas de los diversos ámbitos artísticos del país y de artistas como Nemesio Antúnez o Roberto Matta. Durante la administración de Garafulic la actividad del museo y las exposiciones cayeron notoriamente y una solución a la baja de visitantes fue el enlace a sectores privados para que aportaran con obras de su propiedad a través de subvenciones estatales como modo de atracción para el público que cada vez solía ir menos a estos encuentros artísticos.

[42] Juan Guillermo Tejeda, "Diseño patrimonial chileno", *Obras y Proyectos*, 1 (2001): 23.

[43] Para que un elemento sea reconocido arte debe poseer no solo la técnica de la creación, sino que también debe participar el espíritu creador en el diseño e intención del producto final que llamaremos obra. Para mayor información véase: Universidad de Chile, *Escuela de Artes Plásticas: Sección Artes Aplicadas* (Santiago: Escuela de Artes Plásticas. 1934).

del grabado, hombres que fueran capaces de posicionarse estéticamente frente a otros artistas internacionales como iguales con capacidades visibles a través de Salones y exposiciones que pretendía el maestro ir fundando a lo largo de mediados del siglo XX.

La primera generación de artistas representativos del grabado fueron los que posteriormente irían dejando sus propias huellas a través de talleres y discípulos a lo largo de sus vidas en diferentes puntos del país, esta primera oleada estuvo compuesta por Francisco Parada, Carlos Hermosilla, Pedro Lobos, y más tarde unidos a las enseñanzas de Marco Aurelio, los artistas más jóvenes de este grupo como Viterbo Sepúlveda y Julio Palazuelos, este último quien seguirá sus pasos en la administración del Taller de Artes Gráficas dependiente de la Escuela de Artes Aplicadas hasta sus últimos años de funcionamiento.

Cada uno de los estudiantes de Bontá, poseyó una educación heterogénea en sus inicios y al llegar a manos del maestro grabadista se establecieron sistematizaciones en sus conocimientos, lo que le permitió a cada uno un trabajo más pulcro de lo que ya venían trabajando de forma individual.

Si bien, Bontá tenía una grata admiración por la cultura mediterránea debido a sus ancestros italianos, no fue esa la búsqueda principal de su arte, ya que su principal representación artística fue la demostración de la existencia de una cultura indigenista y americana, sus obras eran reflejo de una tierra, de hombres, alegrías y lamentos de un mundo al que él se sentía perteneciente y que intento traspasar a sus discípulos. Uno de sus aprendices que más reflejo esa intención de la búsqueda americana, del hombre común, fue Hermosilla, quien, desde sus inicios como autodidacta, sus vaivenes en diversos estudios superiores de pintura y arte en Academias y Escuelas lo llevaron a completar su formación en la recientemente creada Escuela de Artes Aplicadas donde junto a Bontá perfecciono su técnica del linóleo y la xilografía. La obra de Hermosilla, predilecta del puerto y sus individuos, profundizo en la extensión y difusión del grabado como arte, fundando en 1939 el Taller de Artes Gráficas en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, librando las trabas financieras y burocráticas que impedían el normal funcionamiento del recinto, logrando por más de tres décadas que el establecimiento funcionara de forma autofinanciada por el mismo maestro y sus aprendices a través de sus creaciones y trabajos, demostrando que el arte era capaz de sustentarse por sí mismo si le garantizaban los espacios para desarrollarse.

Pedro Lobos en el mismo sentido de Bontá, busco esa identidad nacional inspirándose en elementos de las artesanías y el folclore, en otras ocasiones lo intento a través de los niños que jugando al trompo, al volantín o remolinos, quiso demostrar la vida de campo traspasada al mundo citadino, fue un leal servidor de la lira popular, genero gran difusión de ella para quienes aún poseían grandes dificultades en el lenguaje, ayudando a entender las situaciones de individuos pobres y miserables a través de las imágenes que el grabado permitía comunicar.

Otro discípulo de Bontá que logro llevar a cabo la creación de un nuevo taller de grabado fue el artista Francisco Parada, quien dentro de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile fundar el Taller de Grabado en la planta baja del Museo de Bellas Artes, lugar donde se formaron artistas como Eduardo Martínez Bonati, Juan Egenau, Carlos Donaire, entre otros. De los más destacados del grupo se encuentra Martínez Bonati, quien luego de la salida de Parada como director, sigue los pasos de su maestro dirigiendo el Taller por largos años. Martínez, posterior a su formación en la Universidad de Chile recorre otras instituciones extrajeras como la Universidad del Estado de Iowa y el *Pratt Graphic Center* de Nueva York para especializarse en sus estudios artísticos, incursionando incluso en la escultura hecho no muy alejado de los inicios del grabado como técnica artística, las obras de este artista en sus primeros años varían desde el grabado hasta el muralismo, si bien no se centró únicamente en el arte gráfico, lo que siempre estuvo plasmado en su obras fue un notorio sesgo social, demostrando las carencias de grupos más desprotegidos por la clase dirigente, una crítica que comenzó a marcar una nueva época en el mundo del grabado nacional.

Con Bonati se inicia un cambio generacional de artistas grabadistas en Chile, donde se enmarcan también algunos grabadores como Julio Palazuelos que son parte del proceso transitorio. Palazuelos quien fuera estudiante de Bontá, posee gran parte de sus estudios en instituciones extranjeras principalmente en Florencia (Italia) donde estudio grabado y pintura entre 1952 y 1956, estos estudios le marcaron su formación severa y exigente que lo llevaron a poseer una mayor fineza en las líneas y formas de sus obras, sus principales técnicas como el aguafuerte y punta seca lo llevaron a declarar en variadas ocasiones que…

> *"(…) el grabado, dado lo frágil de su naturaleza física, le corresponde estar dentro del libro, formar parte de carpetas, ser conservado y analizado en la intimidad. No es una obra para ser colgada y puesta en los muros y ser dejada allí imitando la función de las pinturas"*[44].

Debido a estas declaraciones del artista y su interés marcado en las criaturas medievales y el mundo europeo alejado del acontecer chileno de mediados de siglo XX, termino provocando un notable rechazo hacia las intenciones de aquellos grabadores chilenos que buscaban la expansión del grabado a través de Salones artísticos y la fomentación del arte gráfico en poblaciones menos acaudalas y revistas de bajos costos para que aquellos con menores recursos, pudieran de esa forma acceder a estas piezas de arte más baratas en los materiales de fabricación y cercanas a su mundo cotidiano, generando por consecuencia una observación del mundo popular a través de un arte que les permite un conocimiento más propio de su idiosincrasia, algo en lo que Palazuelos estaba completamente en descuerdo, debido a que un arte como el grabado era frágil para quienes no poseyeran la educación necesaria del manejo

[44] Ana Echeverría (1976) citada en Enrique Solanich, *Dibujo y Grabado en Chile* (Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1987), 92.

de materiales tan finos que solo se debían encontrar en aquellos libros o manuales para sujetos especializados.

Palazuelos fue un artista con una técnica muy pulida dentro de los de su generación, pero estaba fuera de la realidad social de Chile para fines de 1940, luego del establecimiento del gobierno del Frente Popular en 1938 y el terremoto de 1939 de Chillan, la realidad retratada comenzó a subrayar en aspectos más sociales y miserables, este nuevo grupo que ya había observado este proceso transitorio de artistas presento un cuño más expresionista y realista en sus obras. Entre los artistas que se enmarcan en este periodo se destacan José Venturelli, Julio Escámez, Rafael Ampuero y Carlos Faz[45].

José Venturelli con estudios en la Universidad de Chile, Brasil y China centra sus obras en la ruta del populismo vernáculo, cimentado en los pobres y marginados de América, presentando su preocupación por el olvido de estos grupos sociales. Escámez por otro lado, inicia sus estudios como autodidacta en la ciudad de Lebu, para luego viajar a Santiago e inscribirse en las clases de Marco Bontá, como viajero permanente conoce gran parte de América Latina, países de Europa, Japón, India y Rusia, se perfecciona en Moscú, en la Academia de Bellas Artes de Florencia y en la Academia de Dusseldorf, todos estos estudios lograron que Escámez profundizara en su primitivismo lineal de pureza y organicidad morfológica. Sus grabados tienen un marcado sesgo indigenista y autóctono que supera todo regionalismo representando verdades universales del mundo americano, sus técnicas más utilizadas para dichos trabajos fueron la litografía y xilografía.

Rafael Ampuero, inicia sus estudios como autodidacta en Ancud y parte sus primeros trabajos con un discípulo de Pedro Luna, decidido por el grabado sus obras son representativas de campesinos, pescadores, mineros y gente en faenas, todos individuos fuera del espectro ideal de belleza trabajado por las otras técnicas artísticas existentes en el país, esta generación dejo una marcada sintonía con las clases sociales que habían sido embellecidas con la pintura y los trazos finos, dándoles colores en ciertas ocasiones más agradables a la mirada, cuando por el contrario los grabadistas solo al utilizar el blanco y negro para sus impresiones demostraron una realidad sin matices, una realidad tal cual es, fuera de todos los estilos que podían romantizar un escenario que nadie deseaba observar.

Por último, dentro de esta generación nos encontramos con Carlos Faz, quien desde los quince años comienza sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, para en 1946 partir a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y de allí iniciar todo un proceso de adquisición de saberes en México con Diego Ribera y luego con Stanley William Hayter en Nueva York, artista de talante extraordinario y lleno de esperanzas artísticas, trunca su vida en un viaje que lo llevaría a Europa a expandir aún más sus conocimientos. La obra

[45] Si bien dentro de estas características también es notable el trabajo de Carlos Hermosilla, como no es propio de esta generación y es trabajado más a fondo en los siguientes capítulos, también posee elementos particulares del contexto social y el miserabilismo propio de Rimbaud, que será tomado como elemento propio de nuestro artista fuera del característico de miseria o miserable que es más cercano a los artistas grabadores de la generación del 40'.

de Faz cubre todas las gamas del expresionismo; lo popular, infortunado, deplorable y menesteroso, exhumando desgarradores escenarios de la realidad. Entre los años 1951 y 1953 el artista se centra en el estudio de la figura humana, demostrando una disposición visual al lector de la obra hacia una desolación y angustia extrema, que Faz rescata de sus observaciones americanistas y experiencias vividas en la ciudad puerto mientras estudiaba en su juventud en la ciudad de Viña del Mar.

La última oleada de grabadistas chilenos dentro de la era de expansión y difusión del grabado que abarca desde 1931 a 1973, termina marcado por la fundación del Taller 99 en 1956 por el artista Nemesio Antúnez, inspirado en el Atelier 17 de Stanley William Hayter donde curso algunos de sus estudios. El Taller con un objetivo colectivo se definía por Antúnez como un lugar donde *"(...) unos aprendían de los otros y los hallazgos y recursos circulaban a disposición de quien los quisiera utilizar. La influencia del maestro se ejercía en forma indirecta y se sostenía merced de la irradiación de una personalidad de excepción capaz de generar un consenso para la tarea común"*[46]. De los notables logros del Taller 99 se destacan sus exposiciones en provincias que facilitan la generalización de las técnicas del grabado, entusiasmando a pintores y escultores por el cultivo de estas expresiones. Es difícil definir claramente a discípulos de este grupo debido a que al ser un espacio abierto para que puedan ingresar y salir los artistas que desean, se genera una especie de colectivo ambulante donde artistas como Jaime Cruz, Pedro Millar, Rodolfo Opazo, entre muchos otros pasan por sus instalaciones a través de exposiciones esporádicas o estudios nucleares para absorber nuevos saberes en la técnica y el oficio de la estampación.

Cuando en 1962 Antúnez asume como director del MAC, es Mario Carreño quien direcciona el Taller 99 en las dependencias de la Pontificia Universidad Católica de Santiago, abriendo el espectro del taller a técnicas como el muralismo, el óleo y otras formas de grabado en imprentas. El Taller 99 fue un laboratorio en lo que se puede hablar de las artes gráficas, experimentaron modificaciones en las técnicas de la xilografía, el aguafuerte o linóleo, diversos fueron los artistas que transitaron por sus estudios y Salones, Antúnez como un maestro indirecto a la lejanía profundizó en la difusión y creación de nuevos espacios para que este arte fuera reconocido como una especialidad digna de ser observada y tomada en cuenta como cualquier otra Bella Arte de las ya existentes en el país, se buscó que el grabado fuera un arte cimentado en bases metódicas, con una teoría clara del dibujo y la estampación representado en sus exponentes con talante y experiencia en escenarios donde esta técnica artística era reconocida como una expresión digna de deleite y proyectora de emociones en el espectador.

A través de los expositores y representantes que se han presentado aquí, hemos podido ir comprendiendo como el grabado fue modificando su estructura estética, su círculo de desarrollo y su intención a la hora de crear una obra. Durante mediados del siglo XX es

---

[46] Pedro Millar, *Taller 99, Catalogo de la Exposición homónima* (Santiago: Cal Ediciones, 1982) citado en Enrique Solanich, *Dibujo y Grabado en Chile* (Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1987), 96.

cuando se ven las transformaciones más notables de lo que hoy se puede entender como vestigio de ese grabado más artístico y menos comercial, aquel grabado con un notable sentido social y visibilidad de la realidad pobre, en ocasiones un tanto miserable, pero realista tal cual es la historia de los marginados y explotados por la historia de Chile, los invisibles.

1.4. Hacia una discusión crítica del grabado

Hacer una discusión critica del grabado en Chile es complejo debido a la corta trayectoria histórico-analítica que han ido desarrollando los diversos académicos o estudiosos del tema artístico, si bien hemos intentado abordar el proceso del grabado en nuestro país desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1970 a través de una pincelada introductoria de la historia de cómo este arte ha ido aflorando y enraizándose a la jerarquía academicista del mundo artístico, esta indagación no ha sido más que una presentación de lo dificultoso que es centrarse en un arte como el grabado, esto porque desde sus inicios no ha sido clara su definición como arte, oficio y técnica, ya que entre estas tres variantes no existen delimitaciones claras de su proceso histórico nacional, los matices en que transitan una definición y otra son difusos a la hora de su estudio.

La definición de grabado en si misma ha sido tergiversada por aquellos eruditos con menciones analíticas para la observación y critica de obras, no han sido capaces de separar el grabado como etimología de la acción de grabar y el producto de estampación, que en el proceso artístico son elementos particulares. Por un lado, tenemos la acción de grabar que es el denominado proceso en donde el artista o artesano a través de una piedra, cuchillo o material afilado provoca un inciso en la plancha ya sea de metal o madera donde vierte el barniz o tinte para posteriormente ubicar su hoja en blanco. Siguiendo el mismo sentido ya explicitado, tenemos por el otro lado la estampación que es el simple acto de la plancha entintada sobre el lienzo, a el producto final de estos procesos y acciones se le denomina grabado, que es por sí misma la obra final.

Ahora bien, sobre esta base etimológica nos planteamos la interrogante: ¿si el grabado es un producto final de un proceso artesanal/artístico, es entonces una obra por si misma o continúa siendo un medio para un producto mayor como se le ha denominado?, ante tal inquietud que ha surgido a lo largo de estas primeras páginas de investigación, queda por entendido que el grabado es ambos procesos en uno solo.

Lo que nos ha permitido comprender este trazado histórico del grabado en Chile es que el grabado en sí, cumple una función en sus inicios similar a la que cumple aun el dibujo en el proceso artístico, porque el dibujo es una acción rápida de la razón y la emoción que se presenta en un lienzo, aquel acción de trazar con lápiz líneas y puntos son la puerta de entrada a un producto que posiblemente pueda ser una obra artística, pero que en su proceso debe pasar por otras actividades que demuestren que dicha idea final es concebible, allí donde se necesita saber si esa emoción es razonable, el grabado a servido para artistas a modo de primera impresión como sería la posible obra finalizada. No hay que olvidar que el grabado ha sido utilizado a modo de boceto por muchos artistas del renacimiento, donde sus primeras

madonnas eran estampadas en diversos lienzos para ir observando el movimiento y encaje de elementos para provocar un equilibrio dentro del escenario deseado, como el proceso de grabación implica el uso del dibujo en su primer paso, es cómodo ir modificando la plancha ya sea incisa o en relieve para aplicar mayores detalles o cambios sobre la estampación en fresco.

Que el dibujo se entienda bajo este estudio como una expresión instantánea sin carácter definitorio no significa que el grabado por comparación sea igual, su historia en nuestro país nos ha demostrado que por muchos años no tuvo una definición estable, pero que con los nuevos aprendizajes de artistas con estudios en el extranjero –principalmente Europa- han demostrado a estudiantes de arte y académicos nacionales que la técnica/oficio del grabado es digna de ser por sí misma una obra.

¿Cómo entonces entendemos que una técnica u oficio pase de estas categorías a ser una obra de arte?, si lo que debemos entender no es como pasa de una categoría a otra, sino que debemos comprender cómo antes no fue catalogada como una. Utilizando las palabras de Ernst Gombrich *"No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas"*[47], en tan simple y concisa frase lo que hemos de rescatar es que el grabado que estamos estudiando jamás será Arte, porque tal definición es extrínseca a la misma acción del proceso artístico, lo que es el grabado por acción de un artista, es en si ya arte, esto porque el grabado desde sus inicios no busco vivir solo en los libros o en las reproducciones masivas, la intención de los primeros grabadistas en Chile desde la Colonia y luego en los primeros años del siglo XX fue demostrar una realidad que no era tomada en cuenta, y a la vez enseñar la realidad de forma cercana y accesible a la comunidad.

Es extraño decir que el grabado no es Arte, pero por ser hecho por "artistas" es arte. Esta frase tiene su apogeo en los primeros años de la Academia de Pintura Chilena, ya que en dicha institución el Arte era real, aquella expresión de buscar la copia más fidedigna y bella de la realidad era lo más cercano al Arte, creencia que quedo marcada hasta mediados del siglo XX en el arte nacional, donde el grabado como Arte no tenía cabida en base a sus técnicas, y a su historial como oficio y medio de producción en masas. Pero el grabado nunca será Arte, porque aquella definición es un ideal de algo que ni siquiera las más bellas pinturas que copian con mayor perfección el paisaje lo son, debido a que ese concepto es una meta a llegar pero imposible de crear, aquel arte que buscamos definir como concepto asociado al grabado, es en el que la hermosura no reside en su estilo sino en la de su tema, porque cuando observamos aquella obra donde nos presentan una familia pobre viviendo en mediaguas con rostros destrozados y niños hambrientos con bellos trazos, colores cálidos que nos tranquilizan y un escenario como punto de fuga que nos ayuda escapar por la ventana o la puerta de aquel desolador mundo no es realidad, es un manto de deleite que nos permite ver lo verdaderamente bello a través de un imaginario de lo que es la pobreza. Por el contrario,

[47] Ernst Gombrich, *La Historia del Arte* (Barcelona: Phaidon, 2013), 15.

el grabado sin bellos trazos, pero con incisiones claras y finas nos posibilitan ver las facciones de rostros cansados, nos enseñan la vejez en su expresión más clara y dolorosa, no nos entregan colores para descansar la vista ni un punto claro de una ventana con un paisaje hermoso al cual huir, el grabado nos obliga y nos presenta la realidad en su más fidedigno punto sin capas de ocultamiento, aquella realidad que observamos al estar frente a un grabado de aquellos de mediados de siglo XX nos enseñan la belleza de un mundo que nadie deseaba y aun no se desea ver.

Esa belleza de la cual difieren los estudiosos del arte, radica en aquella "verdad" que nos quiere enseñar el artista. Para que nosotros como simples observadores podamos ver lo que nos quiere señalar el autor, debemos eliminar nuestras "ideas preconcebidas", pues solo allí sin un juicio próximo a una obra por su nombre, técnica o estilo podemos ver la intención del traspaso de lo real al lienzo.

No podemos esperar que el grabado haya entrado y ya al mundo artístico, porque para poder ingresar a ese espacio cerrado incluso hasta hoy en día, existieron muchos detractores defensores de la Academia y sus reglas, las cuales en la práctica son imposibles de cumplir, definir que es arte ya es complejo, establecer reglas, imposible. Cuando establecemos reglas en el mundo artístico se dejan marcos metódicos de como una obra debe ser realizada, de ese modo se cortan las inspiraciones y la aparición de nuevos estilos que demuestran otras formas de expresión humana, la aplicación entonces de reglas terminaría creando una institución "capacitada" para designar bajo sus criterios como se debe pintar, como se debe dibujar, como se deben unir los colores para que sean deleitados a la perfección y así entre otras normas, por ende, todo aquel que no siga dichas instrucciones no estaría creando arte y solo generaría artesanías para el comercio de baratijas.

A esta explicación de la creación de leyes corresponde nuestra historia artística hasta mediados del siglo XX, donde una solo institución con reformas a través de los siglos y con cambios estructurales tenía toda la hegemonía para definir y desplazar a cualquier técnica o estilo que no estuviera dentro de sus cánones, dicha acción arcaica sustentada bajo una antigua Academia Francesa que ni en Europa ya para el siglo XIX tenía validez en sus reglas, aquí aun poseía determinados poderes para clasificar una pieza de arte en su belleza. Dichas acciones institucionales retrasaron por varias décadas el proceso artístico en el país y su difusión entre la población, una Academia cerrada a los nuevos movimientos que rodean al país en el extranjero, es una institución imposibilitadora de nuevas expresiones para la mejora de la cultura en un país.

La total imposición de un grupo exclusivo de hombres bajo la institucionalidad de la Universidad de Chile, no permitió el desarrollo del grabado hasta que sus propios artistas fueron capaces de demostrar que no era solo una actividad para la industria sino que también para el arte, porque la búsqueda de belleza de un material por muy básico o simple que sea como una silla, merece la atención si es trabajada en detalle y técnica sobre un estilo artístico como lo desarrollo la Escuela de Artes Aplicadas desde 1930, hecho al que el Taller de Artes

Gráficas no quedo exento, ya que sus maestros y alumnos fueron quienes posicionaron al grabado como una técnica digna de ser trabajada en detalle y en finos trazos para permitir que aquellos que observaran aquellas imágenes en libros o afiches, lograran sentir la expresión de la obra a través de sus emociones.

Dicha expresión emocional que determinadas obras pueden lograr en determinados individuos, se debe a la observación plena de un cuadro o imagen, pero aquella contemplación de una obra solo puede ser llevada a cabo si en el lienzo existe una armonía, donde los elementos que componen el cuadro están indicados y posicionados de tal forma que la vista no se distorsiona ni escapa por una ventana, aquella armonía responde a una intención de lo que el artista desea sea el centro de atención del observador. Cuando el observador se enfrenta a un grabado, uno de los primeros prejuicios debido a este bombardeo academicista de lo que debe ser bello y la falta de color lo llevan a un inmediato rechazo, pero quien desea entender lo que tiene al frente puede ver que generalmente obras sobre la técnica del grabado presentan mundos que por lo cotidiano están en las calles, son a veces para aquellos individuos que conocen la pobreza, el hambre y el trabajo en sus formas más cercanas los que pueden evidenciar que aquel arte del grabar es un espejo de una clase que durante más de un siglo en Chile no tuvo espacio para ser retratado y vislumbrado en las galerías o Salones, sin tener aquellos observadores más que su emoción y experiencia para el deleite de una obra.

Hoy en día, gracias a instituciones como la Escuela de Artes Decorativas y luego la Escuela de Artes Aplicadas que dieron el primer paso para indicar que el arte estaba en toda expresión humana siempre y cuando aquella tuviera estilo, técnica e intención de creación valórica, permitieron que otras expresiones como las Artes Gráficas entraran en un escenario que se estaba preparando para entender que el arte no era solamente aquel envuelto en ese decoro tan fino y elegante propio de la élite, sino que también podía ser aquel afiche puesto es las calles o aquel dibujo señalado en los textos infantiles, el grabado nos permitió tener parte de ese arte en nuestra intimidad, nos entregó una pieza para deleite personal, para poder tocarla y sentir los trazos del artista, nos acercó a un mundo que es aun escaso y difícil de acceder para muchos. El grabado es complejo en su estudio, el grabado es arte, técnica y oficio, pero no es solo un medio, sino también un fin, por todo esto y lo que vendrá en nuestro estudio del grabado a través de los lienzos de Carlos Hermosilla en su relación popular con el puerto, se entregaran ejemplos de cómo este arte ha podido ser un medio para la difusión de realidades olvidadas por el mundo cultural durante mediados del siglo XIX, que con esta expresión artística fue enseñada a un mayor público y puesta en valor para su análisis en Salones y galerías, donde fue criticada y estudiada como un arte al igual que las Bellas Artes.

2. Carlos Hermosilla en el arte nacional y regional

2.1. Apuntes para un estudio biográfico

Carlos Hermosilla Álvarez nace en la ciudad de Valparaíso un 18 de octubre de 1905, inmiscuido en un hogar de clase media de los suburbios del Cerro Alegre[48] donde a palabras del artista dicho sector se definía como:

> *"(…) un esquema de la humanidad misma, los ranchos humildes de los desposeídos de toda fortuna, las casas sencillas de la clase media y las casas, con aspiraciones de palacio, de la aristocracia comercial, naviera y bancaria"*.[49]

Un sector bastante heterogéneo para lo que hoy día podríamos decir de aquel sector tan visitado y enarbolado por los guías turísticos. Aquel cerro donde Hermosilla vivió sus primeros meses de vida, fue azotado por las inclemencias naturales de nuestra geografía en 1906 con el gran terremoto que afectó a toda la ciudad en su conjunto, sumado al incendio que prosiguió por consecuencia de cortes de circuitos y cables en las casas afectadas tras el sismo.

Aquí parte lo que Antonio Romera define como las "durezas insólitas" de la vida de Hermosilla, en el terremoto ocurrido en agosto de 1906 en un Valparaíso con una brillante vida comercial y social todo se venía abajo tras el cataclismo. Aun siendo un bebe Carlos Hermosilla logro salvarse de aquel fatídico día gracias a los brazos de su madre que junto a su padre lograron sobrevivir a aquel evento que los dejo en la calle.

Tras el sismo la familia al haber perdido su hogar y gran parte de sus pertenencias en aquel cerro decide mudarse a un sector menos costoso ubicado en el cerro Toro, el sector más popular que el anterior lleva a nuestro artista en su niñez a observar un paisaje que sería con el tiempo a palabras de Romera *"un factor decisivo"*[50] para Hermosilla, podríamos decir que sería la matriz de su relación arte-popular. Allí vivían los navegantes ("vaporinos"), estibadores, obreros del dique y otros funcionarios del mundo naviero, todos estos individuos que con los años irán apareciendo en las obras de Hermosilla y algunos que vivían aun en el imaginario del artista en su álbum de las *Caras del Trabajo y la Raza* uno de los trabajos más comentados en los primeros años de su trayectoria.

Los años fueron pasando en el cerro bullicioso y popular, donde la vida se fue desarrollando de forma espontánea, genuina, verdadera, sin atropellos o molestias en la vida del infante Hermosilla, aquel bello y noble escenario adentra a futuro consecuencias emocionales y estéticas en sus obras, ya que en ese escenario tan apacible se desarrollaría el oasis que busco el artista en su consciencia con los años a través de sus expresiones de los múltiples escenarios creados, como también de aquellos escenarios en los que generara el nudo entre

[48] María Urbina, "El terremoto de 1906: cambios y permanencias en el habitar popular de Valparaíso", *Revista Archivum,* 8 (2007): 327.
[49] Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 11.
[50] Ibídem, 12.

Hermosilla y Valparaíso que no se lograra romper hasta sus últimos alientos, catalogando este período como el origen del verdadero enlace entre artista y ciudad.

En aquel sector populoso cercano al puerto de Valparaíso, fue en el cual el joven Hermosilla llevo a cabo su bautizo en la iglesia de La Matriz, donde además por decisión de su madre el niño debía ejercer las funciones de monaguillo para responder a su deber con la sociedad. Allí, como un muchacho callejeo junto a los suyos y se empapo del *aura populis*

> *"Creo -dice Hermosilla- que todo esto justificaría de sobra mi amor entrañable por ese mundo pequeño, heterogéneo, mágico, siempre cambiante, que es un cerro de Valparaíso"*[51].

Sus primeros años de la infancia son como el señalo, una etapa feliz y entrañable en comparación al choque terrible que será la adolescencia, aquí nos encontramos con el *chiaroscuro* de la vida del artista, pasando de una etapa feliz en la niñez a un sombrío escenario que será su paso a la adultez, en dicho transito el artista vivió eventos que moldearon no solo su vida en su contexto, sino que también serán consecuencias directas de lo que en un par de años terminara retratando en sus primeras obras. Aquello, será un futuro que pone en los ojos una luz de tristeza[52].

A sus diez años en 1915, la familia decide mudarse a Concepción por haber perdido su padre el puesto de trabajo en el taller grafico en el cual se desempeñaba desde hacía años. En la ciudad penquista continuo Carlos con sus estudios primarios, llegando a cursar hasta primer año de Comercio, pero debido a una enfermedad que contrae el padre se desencadena a vista propia la frágil estabilidad de su mundo, otra vez la crisis vuelve a sucederle. En esta ocasión Hermosilla aun siendo un chiquillo a de compensar con su modesto trabajo los ingresos del hogar, dado que el cabeza de familia se había quedado reducido a una posición donde no podía seguir sustentando la casa.

Las tareas que lleva a cabo son variadas; desde mensajero de telégrafo, mozo para mandados en una librería, ayudante de sastrería, ayudante de zapatero, hasta vendedor en una frutería. Pero el rubro donde más saco provecho fue en el cual se desempeñó como aprendiz de imprenta, en el diario *El Imparcial*, donde su administrador era un viejo luchador social que aún mantenía viva la propaganda de los trabajadores, permitiéndosele al joven Hermosilla con poco tiempo por andar en la imprenta hacer sus primeras prácticas litográficas[53].

En 1921 la familia vuelve a mudarse y esta vez a Santiago, donde el padre había encontrado un puesto de trabajo como transportador litográfico y Hermosilla por su parte como ayudante de prensa, en el que aprovechando sus experiencias en este ramo de la artesanía le ayudo a propiciar en cierto modo sus primeros dibujos. En este período de crecimiento para el joven

---

[51] Ibídem, 13.
[52] Ídem.
[53] Hugo Rivera, "Cuatro recuerdos cardinales para un grabado de memoria", en *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano Adelantado del arte de grabar* (Valparaíso: Editorial Puntángeles, 2003), 20.

Carlos es cuando empieza a sufrir sus primeras inclemencias de una vida difícil y dura, consecuencia de las pobrezas y penurias de la familia, contrae una tuberculosis ósea que lo llevo a la convalecencia tras la amputación de su mano y pierna izquierda, a ojos de Romera fue este episodio lo que inicio el proceso autodidáctico en el joven que aún no conocía bien su presente ni estaba del todo definido su futuro…

> *"Durante la convalecencia aprovecho la quietud y el reposo obligados para dibujar y estudiar. La enfermedad es paradojalmente el motor que moverá, sin pausa ni descanso, su vocación. No hay para que recalcar el carácter autodidáctico de estos ejercicios tomados un poco también como lenitivo de una situación difícil. Nadie oriento a quien trabajaba con afán por adueñarse de los secretos del lenguaje grafico"*[54].

En 1926 la familia decide regresar a la ciudad desde la cual partió, con veintiún años el joven Hermosilla redescubre la ciudad de Valparaíso y con ella sus peculiaridades urbanas que se advierten en sus fibras más recónditas que al joven en su niñez no logro observar, pero que ahora en una etapa más madura de su vida logra sacar del velo a aquella ciudad con multitudinarias escenas que lo llevan a un paisaje de múltiples actores que le dan el sentido y motivo a su obra plástica.

> *Será pintor, no sabe cómo, pero en él hay una fuerte vocación que se yergue poderosa y lo llevo a un anhelo imposible de torcer. La madre dice sentenciosamente la palabra justa ante las objeciones del padre, desearía "oficio" más seguro para el hijo y no lo que él cree las incertidumbres del "vivir en bohemio": "Si un zapatero trabaja mal, un zapatero se muere de hambre. Trata de ser un buen artista".*[55]

Aquel mismo año fue cuando Hermosilla presento su primer trabajo artístico desarrollado en acuarela donde obtiene el primer premio en el Concurso del Ateneo Artístico Obrero de Valparaíso, posterior a esta participación nuevamente se postula al año entrante de 1927 pero esta vez con un óleo, donde obtiene por segunda vez el primer premio en el Concurso del Ateneo Artístico Obrero de Valparaíso. Es en el año de 1927 cuando comienza a la vez sus trabajos en la revista *El Litoral*, donde publica sus primeros grabados en madera[56] que lo llevan a hacerse reconocido entre el público juvenil que frecuentaba revista.

Entrada la década de 1930, nos encontramos con una época marcada por los anhelos grupales, un contexto caracterizado por las luchas incruentas frente a un mundo que se estima viejo y

---

[54] Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 14.

[55] Ibídem, 14-15.

[56] La madera es un material noble dada su larga tradición desde el punto de vista técnico -en relación al tipo de madera y sus cortes- como de las posibilidades estilísticas de este soporte caracterizado por el relieve y la simplificación de la línea. En la tradición del grabado la madera es el primer material que junto a la incorporación del papel que van a permitir la impresión seriada en grandes tirajes. Para mayor información véase: Alberto Madrid, *La línea de memoria (ensayo sobre el grabado contemporáneo de Valparaíso)* (Valparaíso: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación, 1995), 15-16.

caduco, aquel mundo que pertenece a la vieja academia que ya no responde a las necesidades ni deseos de la nuevas generaciones de jóvenes artistas, donde las expresiones que van desde el arte a la literatura buscan nuevos métodos de expresar los pesares y molestias que los grupos sociales de los cuales ellos se sienten parte o representante no son identificados por las instituciones que poseen el monopolio del mundo artístico.

En todos estos jóvenes existe un romanticismo latente, de espíritu, de sentimientos, compatible con la admiración a las formas artísticas que rondan en torno a todas las innovaciones de "entre-guerras". Como ya se ha señalado, el período que abarca la década del 30' es un escenario que permite a los artistas -en este caso particular a los grabadores- a representar mundos más melancólicos y cargados de un talante social-popular más sensible en comparación a las generaciones de inicios de siglo. Así, es como Hermosilla entra en un contexto que ya poseía una carga social e intención de representación popular marcada, en el que nuestro artista lo que hace es inmiscuirse en aquello para desde el interior del proceso que se vive en su presente extraer elementos que lo llevan a colocar un sentido a sus vivencias personales que lo enlaza a los paisajes e individuos observados por sus ojos y "su mano, que a veces dos veces única", tal como señala Rivera en sus memorias sobre el artista.

Carlos Hermosilla intento a fines de la década de 1920 ingresar dos veces a la Escuela de Bellas Artes, donde su matrícula se le negó debido a sus falencias en el mundo academicista, ya que sus obras no representaban la búsqueda artística de la Escuela y al no lograr sus propósitos, Hermosilla hubo de seguir en aquella auto-docencia que lo condujo en buena medida a ir descubriendo los secretos del grabado como si todo comenzara en él[57]. Tras las dificultades para ingresar a la Escuela de Bellas Artes, en 1930 con la apertura de la Escuela de Artes Aplicadas pudo matricularse en ella y llevar a cabo su deseo de completar sus prácticas artísticas, con una formación disciplinar y sistemática para darle un sustento académico a los trabajos que llevo a cabo en solitario y silencioso. Sus primeros trabajos en la Escuela de Artes Aplicadas los llevo bajo la dirección de Ana Cortes, pero dado sus falencias bilógicas y físicas callo nuevamente enfermo.

Sus deseos de desarrollar un trabajo artístico de calidad y respetado por la Academia se vio truncado por los incidentes políticos de 1931 y su nueva recaída en la enfermedad, por consecuencia de la estrechez y flaquezas de esos años que lo llevaron a una mala alimentación. Su nueva complejidad lo aquejo por todo un año donde en esta ocasión debió vivir la mitad de aquel periodo con un corselete de yeso, el cual imposibilito que continuara sus estudios o participaciones en nuevos concursos artísticos.

> *"Estas desventuras le permitieron intensificar más aun su dominio de la escritura expresiva que lo conduciría al arte de la "incisión". Comprendió que las menguas*

[57] Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 16.

> *de salud condicionarían la naturaleza de su trabajo. El grabado exige pocos esfuerzos y sabe ser generoso con quien le entrega sus desvelos"*[58].

Allí, en aquellos tiempos de enfermedad, Hermosilla supo que el grabado seria su fiel compañero por el resto de su vida. Posterior a su recuperación le suceden años de grandes actividades y exposiciones, iniciando en 1935 la exposición de su álbum *Caras de la Raza y el Trabajo*, mismo año en que vuelve a ingresar a la Escuela de Artes Aplicadas bajo la dirección de Marco Aurelio Bontá. En 1937 efectúa una importante exposición de dibujos y grabados donde participa la Alianza de Intelectuales de Argentina quienes además patrocinan el evento. En 1938 obtiene el primer premio del Salón Oficial de Santiago, primer Salón que lo reconoce como artista con todas las expresiones que ello contrae, este es el momento donde Hermosilla entra en la institucionalidad del arte chileno y desde este punto comienza a crear toda una estructura que profesionaliza al grabado desde la ciudad de Viña del Mar, donde es nombrado profesor del Taller de Artes Gráficas en 1939, hito que marca el comienzo de una historia del grabado fuera de Santiago por primera vez y que paralelamente en su proceso será un escenario mucho más influyente en el mundo de la gráfica que la capital a medida que fue avanzando la década del 40'.

Durante el largo proceso que vivió Hermosilla desde fines de la década del 30' a inicios del 70', formo un gran conglomerado de jóvenes artistas grabadores que llevaron a cabo la creación del Grupo de Grabadores de Viña del Mar, además de un sequito de admiradores y críticos de arte que comenzaron a señalar a la ciudad viñamarina como una cuna para el grabado moderno de manos de estos nuevos grabadores. Los hitos que más marcan a nuestro artista en estos años son arduas tareas docentes y sobre todo las exposiciones que tanto esfuerzo y tiempo le solicito a Hermosilla para poner al grabado en un escalón del arte oficial y reconocido dentro de la palestra artística nacional.

Para inicios de la década de 1970, Hermosilla ya se había vuelto un hombre reconocido a nivel regional y nacional, logro a través de múltiples exposiciones nacionales e internacionales ser un hombre de cualidades artísticas sobresalientes, fue un docente con esfuerzos inagotables por sus estudiantes, fue un artista que revalorizo un oficio, un arte y una técnica que era menospreciada por el mundo academicista, todos estos reconocimientos que iremos observando a través de su técnica y estética en los siguientes capítulos tuvieron su desenlace en 1972 cuando recibió su último gran premio de Artista del Pueblo otorgado por el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Santiago de Chile, acto que fue dirigido por el Presidente Salvador Allende, quien a palabras de Hugo Rivera en sus memorias, fue el Presidente quien le entrego directamente el reconocimiento al artista.

1973 es el año que nos cierra nuestro ciclo de estudio junto al artista, dado que es en este año cuando su actividad artística decae notoriamente debido al Golpe de Estado efectuado en septiembre de aquel año. Mismo año en que se planeaba la Primera Bienal Internacional de

[58] Ibídem, 17.

Arte de Valparaíso, bajo la administración y difusión de Hermosilla quien se había encargado de preparar un afiche especial para el evento[59], cuando la vida se hacía mínima y el proyecto histórico se quiebra, Carlos Hermosilla, artista ciudadano, ya tenía un lugar en lo local[60].

Con la nueva administración gubernamental muchos hombres y mujeres contrarios al régimen fueron obligados a desertar o abandonar su puesto de trabajo, entre ellos Hermosilla un militante desde joven del Partido Comunista Chileno (PC) fue obligado a jubilarse en dicho año, finalizando así su vida de empleado público y salida definitiva de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. Tras su renuncia en la institución queda a cargo de su trabajo y discípulos Roberlindo Villegas hasta 1991, el cual se encargó de que los futuros artistas del Taller generaran un arte más permisivo y menos contrario al régimen, que desde 1973 comenzó a tener a su cargo todos los lineamientos artísticos posibles en la nación, abandonando durante casi veinte años la producción social por la cual se caracterizaba el Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar.

2.2. Epibiografía y entorno social de Hermosilla

Para hacer un estudio epibiográfico[61] sobre Hermosilla debemos remontarnos a la contextualización de un método historiográfico clásico, donde los hombres no son dueños de su propio destino, dado que los sujetos son guiados por fuerzas exteriores a lo que sus deseos los pueden llevar. Si bien, la epibiografía nos enseña que los hombres generan sus actos por acción de los Dioses y son ellos quienes dirigen los actos de todo individuo para llegar a un hecho o hito histórico, es en este caso la acción del entorno social de Hermosilla es lo que lleva al artista a decantar en las obras que termino representando todo un movimiento artístico del grabado a mediados del siglo XX. Por ende, la posición de Hermosilla de ser un artista de representación popular en sus obras, no es por acción propia, sino que más bien por acción de los hechos ocurridos en su entorno que terminaron por afectar su desarrollo cognitivo y emocional que le fueron moldeando de un sentido y significado a todas las obras gráficas que llevo a cabo desde sus primeros años tímidamente en las acuarelas y oleos hasta llegar a un trabajo más especializado en las artes gráficas.

Con Hermosilla nos encontramos con una paradoja que consiste en que del choque de una realidad áspera y cruel como fueron sus primeros años de recién nacido, su adolescencia y

---

[59] El afiche no hacia otra cosa que inscribir el imaginario local en el contexto internacional, toda vez que este evento tiene en su origen una vocación latinoamericanista, en lo que de internacional puede invocar su título, donde un Valparaíso como escena local era puesto como fondo del diagrama del puerto como tránsito, en un momento en que no se sospechaba sobre el dramático desenlace del choque catastrófico de fuerzas que se conjuraban en esa misma bahía. Para mayor información véase: José de Nordenflycht, "Grabador local en contexto global", en *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano Adelantado del arte de grabar* (Valparaíso: Editorial Puntángeles, 2003), 70-71.

[60] José de Nordenflycht, "Grabador local en contexto global", en *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano Adelantado del arte de grabar* (Valparaíso: Editorial Puntángeles, 2003), 71.

[61] El hombre en un estudio epibiográfico queda relegado a una especie de instrumento, ya que es solo un sujeto dentro de una extensa narración, donde solo juega el papel de ayudar a los designios divinos en el tiempo de otros que al igual que él, son utilizados para un fin mayor. Para mayor información véase: Jorge Luis Cassani & A.J. Pérez Amuchástegui, "El método en la historiografía griega", en *Del epos a la Historia Científica. Una versión de la historiografía a través del método* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1961), 45.

posterior juventud, se origina una obra llena de optimismo y fe, tal como señala Romera en su monografía:

> *"(...) el sentido más profundo de su quehacer se encuentra en aquellas vivencias, que si las separamos de aquella antítesis de su presente no podría haberse desarrolla tan magna obra de belleza dominada por la bondad"*[62].

Debemos entender que aquellas circunstancias que llevaron a penurias y pesares en la vida del artista, fueron los elementos que cargaron de sentido la obra de aquel porteño que debió abandonar su ciudad natal por la búsqueda familiar de mejores oportunidades económicas. Después de que la familia rondara constantemente de una ciudad a otra en búsqueda de mejores oportunidades y al no encontrarlas termino creando en el imaginario de Hermosilla solo un lugar donde él podía sentirse en casa y parte de aquel espacio, por ello es que Valparaíso tiene un apego hacia nuestro artista que constantemente lo llama en su interior. Hermosilla sabe que allí y solo allí está el lugar al cual el pertenece, y le debe sus más bellos e inocentes momentos cuando la vida era placida y llevadera.

Existe según Romera en…

> *"(...) casi todos los artistas porteños, en efecto, una tendencia a los aspectos recónditos, internos, añorantes. Acaso el puerto crea un sentimiento de huida, de cosas imprevistas, intuidas pero inalcanzables. Y de ahí, un algo de frustración"*[63].

Será entonces que lo escrito por Romera sea una de las intenciones del porqué de Hermosilla con Valparaíso sea una relación tan estrecha y ligada al sentimentalismo en sus obras que representa aquellos sectores vulnerables y populares de la sociedad, como elementos propios de "un puerto que amarra como el hambre". La figura de Hermosilla se nos presenta, como un hombre de penurias y acontecimientos personales que a cualquiera le harían dudar sobre continuar con una vida tan melancólica.

La importancia de Hermosilla dentro de la epibiografía, es su labor invisible dentro de la historia del arte nacional que ha quedado relegado a un sector casi marginal del estudio historiográfico, este artista al igual que este estudio y otras escazas investigaciones respecto a su obra parten como él, desde un trabajo autodidáctico[64], donde es necesario escudriñar en las fuentes más inalcanzables para llegar a la memoria que nos indique la razón de sus actos.

---

[62] Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 10.

[63] Ibídem, 20-21.

[64] Véase: Alberto Madrid, *La línea de memoria (ensayo sobre el grabado contemporáneo de Valparaíso)* (Valparaíso: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación, 1995), 18. Inicialmente autodidacta, su vinculación con el grabado nace de la herencia transmitida por el oficio de su padre en las imprentas que trabajo durante toda su vida, quien a través de los constantes movimientos de una ciudad a otra siempre ejerció la misma labor, la cual le fue permitiendo a Carlos Hermosilla conocer otros métodos de reproducción de arte y de difusión artística a través de técnicas más industriales y modernas en comparación al clásico modelo de arte intocable que existía en Chile desde mediados del siglo XIX.

Los primeros trabajos plásticos que desarrolla Hermosilla parten en 1926 con el reconocimiento del Ateneo Artístico Obrero de Valparaíso, en el que posterior a ello el artista comienza su incipiente carrera trabajando en el círculo de intelectuales de la revista *El Litoral*, donde encuentra sus primeras problemáticas debido a lo costoso que era insertar ilustraciones en los poemas y escritos que se publicaban allí. Ante la situación de no poder continuar su trabajo en la revista, además de que los poemas ya no estrían con ilustraciones para un sentido más pedagógico de lo que señala la emoción del escrito a través de una iconografía, es que Hermosilla decide para seguir con su función, comenzar a aprender y a trabajar el linóleo como técnica de estampación, dado que esta era mucho más barata y permitía una reproducción más rápida y sencilla de la imagen para publicarla en las diferentes ediciones de la revista. Esta intención del artista de aprender una nueva técnica para continuar con su trabajo, no debe ser solamente entendida como una acción que llevaría a cabo cualquier persona ante un peligro de despido, sino que más bien como una acción de auto-perfeccionamiento que desarrolla un individuo común para mantener viva la iconografía dentro de un espectro cultural para jóvenes, que desean en ocasiones de una imagen que represente su sentir y compacte la emocionalidad a través de un trazo que logre al observador sentir suyo lo que está observando mientras va generando su lectura para entender el transcurso profundo de lo que desea transmitir la obra allí dispuesta.

El mismo año donde comienza sus trabajos en *El Litoral*, Hermosilla se ve influenciado por el aire intelectual que circulaba por la revista y por su generación de artistas contemporáneos que él iba conociendo, donde termina por descubrir algo que denomino como sus *espíritus tutelares*. Dichos espíritus para él, son una especie de maestros intelectuales donde el artista supone una deuda hacia ellos, dichos personajes también son afines a otros contemporáneos que representan un signo generacional y una clave del momento especifico del sentir de los problemas de la creación, entre los cuales ubicamos al poeta Rimbaud, al escritor Dostoiewski y al pintor Goya, los que son transversales a la vida de Hermosilla en sus diversos aspectos personales y artísticos.

La relación que se plantea con estos tres personajes del mundo cultural, va ligada a cada aspecto propio que presenta Hermosilla en sus obras, de esta forma es como observamos que en las estampas del artista no se evidencia una vertiente hacia lo racional y especulativo, sino más bien aún sentimentalismo observable a primera vista en persona, ello es reflejo de sentires hondos que permanecen en la intimidad de aquel hombre que en lo popular encuentra el empuje para llevarlo a retratar rostros de la cotidianidad.

La afinidad de Hermosilla con el ruso Dostoiewski, aun siendo lejana pero bien sentida se rescata en el aspecto *"miserabilista"* que le da cierto respaldo y autorización para generar un cierto nimbo de ternura y de piedad humana presente en los libros del gran novelista que el grabador porteño presenta en aquellos rostros infantiles que retrata en sus impresiones. La cercanía a Rimbaud se puede calificar de cosa allegadiza y reflejo más bien de los grupos

literarios de su pléyade[65], fruto de un snobismo. Por último, la admiración hacia Goya es admirable en sus retratos de *Los desastres de la guerra*, ya que en aquel acontecimiento del conflicto español el artista porteño ve en su realidad social su propia "guerra" en los suburbios populares, donde la realidad de los individuos al ser invisibilizaba y al no estar dentro de lo que pertenece al mundo nacional y legitimizado por la élite, encuentra en su lucha de clases una fuerza proletaria que está en constante demanda por beneficios y dignidad frente a las injusticias de los gobiernos, que solo con la llegada del Frente Popular en 1938 ve en aquel período una luz en la oscuridad y un punto para representar las miserables vidas que llevan los chilenos en la marginalidad y la pobreza[66].

La fraternidad hacia los hombres lo lleva a jamás dejar de retratarlos, en sus obras es muy difícil encontrarnos un paisaje como centro del grabado, siempre son hombres o mujeres el centro dando al paisaje la función de fondo o escenario que nos hace entender la situación que retrata. La intención de Hermosilla es la der rescatar al individuo del paisaje que devora la atención del observador, ejemplos de aquello son: *El minero cansado*, *El ciego y su mujer*, *Los vagabundos*, *El niño dormido*. De aquel mundo abandonado a su propio destino, es de donde el artista toma parte esencial de sus creaciones, donde en aquellas obras hay algo que no se puede desconocer, y es el factor social imperante y notorio de las obras[67], no se debe olvidar que Hermosilla proviene de un hogar proletario, donde ha vivido en un ambiente popular, y a conocido las penurias de la lucha de clases, de la cual fue víctima en más de una ocasión.

Para 1928 Carlos Hermosilla empieza a generar un cambio en su temática, se observa un empeoro en la forma de retratar a los individuos efecto de su trabajo como enfermero nocturno en el hospital San Juan de Dios, comienza bajo su labor nocturno a dibujar rostros

---

[65] Arthur Rimbaud, extracto de *"El barco ebrio": Sé de cielos que estallan en rayos, sé de trombas, resacas y corrientes; sé de noches… del Alba exaltada como una bandada de palomas. ¡Y, a veces, yo sí he visto lo que alguien creyó ver! He visto el sol poniente, tinto de horrores místicos, alumbrando con lentos cuajarones violetas, que recuerdan a actores de dramas muy antiguos, las olas, que, a lo lejos, despliegan sus latidos. Soñé la noche verde de nieves deslumbradas, beso que asciende, lento, a los ojos del mar, el circular de savias inauditas, y azul y glauco, el despertar de fósforos canoros. Seguí durante meses, semejante al rebaño histérico, la ola que asalta el farallón, sin pensar que la luz del pie de las Marías pueda embridar el morro de asmáticos Océanos. ¡He chocado, creedme, con Floridas de fábula, donde ojos de pantera con piel de hombre desposan las flores! ¡Y arcos iris, tendidos como riendas para glaucos rebaños, bajo el confín marino!*

[66] A palabras de José Ortega y Gasset: *"Esos problemas (…) tienen que ser, ante todo, los que en cada época están planteados con urgencia vital ante el hombre, (…) que (…) tiene la obligación histórica de no elegir sus problemas, sino aceptar los que el tiempo le propone"*. Para mayor información véase: José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo: Prologo para alemanes*. (Madrid: Taurus, 1958) citado en Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 19-20.

[67] Romera cuando debe hablar del sentido social de la obra de Hermosilla, esté la encuadra bajo el adjetivo de "comprometida", ya que según él la obra es fiel al mundo social de la cual el artista proviene. Pero, lo que quiere señalar el autor cuando habla de "comprometida" es sacar el rasgo ideológico comunista que poseía el artista en sus obras, es decir, para un crítico de arte de mediados del siglo XX no era deseable que se inmiscuyera al arte en temas políticos, para razón de Romera el arte y la política no deben ir juntos, por ello es que en su monografía en más de una ocasión señala que la ideología debe ir separada de la expresión artística. El arte es una expresión del hombre y no de la política, por ende, todas las obras hechas por Hermosilla bajo un origen ideológico como el caso de *Las Banderas* no se toman en cuenta bajo su verdadero sentido político y de crítica al Estado, sino que más bien solo se observa desde la vertiente social y técnica, quitándole el significado propio del artista a su creación. Para mayor información véase: Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959).

exangües y manos engarabitadas, descarnadas, como secos sarmientos, de los desdichados[68]. Es en este año y en el mismo hospital donde trabajaba Hermosilla donde vuelve a recaer en la enfermedad y es hospitalizado, consecuencia de sus desvelos y el contacto directo con aquellos enfermos que motivan su pluma. En su calidad de observador es capaz en su trabajo de ver la vida misma como se marchita en aquellos más menesterosos de cuidados y ayudas sociales, así Hermosilla es testigo de cómo la vida del mundo popular desde sus primeros años como infantes son abandonados al mundo, para continuar una vida de trabajo y explotación del capital para terminar sus últimos días en la deriva de la enfermedad y el dolor constante.

Hay que aclarar en este estudio, que Hermosilla a pesar de todo lo presentado no es un homenaje hagiográfico, lo que se propone rescatar de este artista es a un maestro, aquel que solo existe donde quedan discípulos e influencias, lo que se cumple en totalidad con este actor social. En menos de una década el "efecto Hermosilla"[69], como lo ha definido José de Nordenflycht permitió consolidar una Escuela de Bellas Artes en Viña del Mar, con una matrícula de 127 alumnos regulares hacia 1946 desde sus primeros años iniciales.

Durante treinta y cuatro años Hermosilla se dedicó a la formación disciplinar, sistemática[70] y porque no decir que de obreros del oficio del arte del grabado en la ciudad jardín, que tomaba como valor ideológico no solo los preceptos del artista y su connotada tendencia izquierdista, sino que además su contexto socio-cultural que colindaba con la ciudad donde residía el Taller, a ello, Valparaíso fue el centro neurálgico que irradio de un paisaje que entrego a los discípulos de Hermosilla un escenario para partir su imaginación y su representación social. La idea del Taller generalmente constaba de rescatar aquellos elementos de la cultura popular y proletaria donde sus individuos generalmente a retratar eran obreros del puerto, del carbón o la minería, además de estos incluían a las mujeres en la vía pública, en los barrios a los niños en sus juegos infantiles como también a todo individuo que en su rostro representara el dolor de la miseria de ser miembro de una clase abandonada.

La fundación del Taller viñamarino posee en sus orígenes una amplia gama de problemáticas que dificultaron su funcionamiento, desde sus inicios en 1939 cuando parten los cursos de artes gráficas en las dependencias del último piso del Casino Municipal que llevaba muy poco tiempo en funcionamiento, la formación y realización de los primeros grabados se pudieron llevar a cabo gracias a una antigua sobadora de panadería utilizada para la prensa calcográfica. En palabras de Nordenflycht…

---

[68] Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 16.

[69] José de Nordenflycht, *La pasión del grabado 80 años. Taller de Carlos Hermosilla Escuela de Bellas Artes Viña del Mar* (Valparaíso: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019), 32.

[70] Carlos Hermosilla señala respecto a su propia función dentro del arte que *"(...) La interpretación de nuestro tiempo requiere una disciplina técnica como jamás la había tenido antes en la historia del arte",* Carlos Hermosilla Álvarez citado en Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 20.

> *"Su gran mérito fue nuclear un grupo activo en torno a esa pequeña prensa, logrando transmitir su entusiasmo por convertir el oficio de grabador en un medio de expresión propio en momento en que era considerado una tarea secundaria respecto a la pintura"*[71].

A pesar de las inclemencias del primer año de Hermosilla como maestro de las artes gráficas en el Taller de Viña del Mar, al año siguiente cuando se trasladó toda la Escuela de Bellas Artes del Casino al Palacio Vergara, Hermosilla logro comenzar una carrera disciplinar y docente que no finalizaría hasta su despido en 1973. De aquí se desprende en 1947 la iniciativa del maestro por difundir el grabado a nivel nacional, surge así el Primer Salón de Grabadores Chilenos en las dependencias del Ministerio de Educación. Este hito es importante tanto en la institucionalidad del grabado como arte dentro del espectro nacional y de Bellas Artes,2 como para el desarrollo personal de Hermosilla.

Para ya pasada la mitad del siglo XX, se puede comprobar que la obra de Hermosilla es existencia de un panorama cuyas significaciones y claves poseen un claro sentido y reconocimiento a nivel nacional, podríamos decir también a referencia de Romera…

> *"(...) que la carrera artística de Hermosilla ha sido tan armónica, consecuente y fiel consigo misma, que no parece ardua tarea, si escrutamos su lógica interior (...)"*[72].

2.3. Obras representadas y trayectoria

Cuando hacemos alusión a las obras representadas de Hermosilla en conjunto a su trayectoria, lo que deseamos es generar un análisis descriptivo en base a las fuentes de primer orden y secundarias, como también críticas y comentarios artísticos referentes a sus más trascendentales exposiciones que han marcado un sello en aquel grabado que trabajo el artista generalmente dentro de la década del 30' y el 40', dado que en estos períodos es donde el grabado en Chile como arte comienza a poseer un reconocimiento y una difusión mayor en comparación a los años anteriores donde solo dominaba en los Salones de exposición la pintura o la escultura.

A Hermosilla lo debemos enmarcar dentro de construcciones temporales acotadas dentro de estas dos décadas, centrándonos así solo en dos exposiciones de álbumes que repercutieron en su momento dentro del contexto artístico institucional del país, en lo cual conjunto a ello hay que destacar que ambas exposiciones a las que haremos referencia están observablemente marcadas por un tinte ideológico, social y político que caracteriza a nuestro artista dentro de un grupo de actores que por sus tendencias fueron desclasados y marginados del mundo institucional. Es así, como observaremos que algunas de las obras de Hermosilla como el álbum de *Caras de la Raza y el Trabajo* posee en sus comienzos un doble matiz de crítica y observación desde el punto de vista de historiadores y críticos como Antonio Romera o José

[71] José de Nordenflycht, *La pasión del grabado 80 años. Taller de Carlos Hermosilla Escuela de Bellas Artes Viña del Mar* (Valparaíso: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019), 32.
[72] Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 9-10.

de Nordenflycht sustentado en comentarios de Alberto Siqueiros de la década del 30' y 40', ambos con tendencias e ideologías opuestas y con posiciones de la observación critica-social contradictorias.

Comenzamos en 1934 con la publicación por primera vez del conjunto de diez xilografías bajo la denominación de *Caras de la Raza y el Trabajo*, a definición de José de Nordenflycht podemos rescatar el valor simbólico y verbal de la obra que este historiador define como:

> *"(...) una publicación que no tiene más lenguaje verbal que el de su tapa y contratapa, en medio de lo cual se contienen las imágenes. Son imágenes contenidas, pero no sostenidas por su enunciación verbal"*[73].

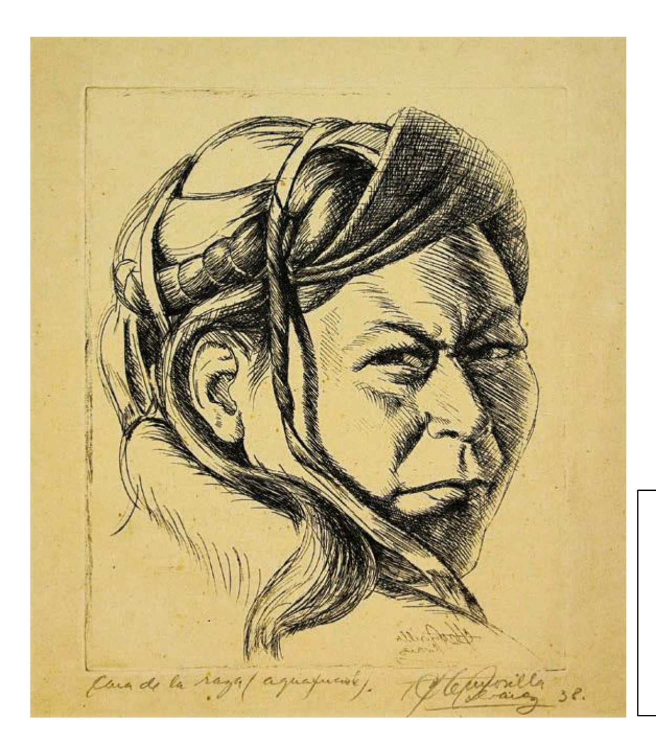
Aquella señalética sobre la presentación del álbum, nos indica bajo Nordenflycht que no contiene texto, algo que para la contemporaneidad donde se publicaban entregas visuales al público era de extrañar, dado que si nos remontamos al primer capítulo podemos allí encontrar que obras de arte clásico o perteneciente al *establishment* cuentan con un catálogo donde indican procedencia, autor, técnica y una pequeña referencia de lo que desea el autor enseñar con su obra, algo que en este primer álbum masificado al público por Hermosilla y por su exposiciones durante la década del 30', nos da una sensación de extrañeza frente a la falta del lenguaje en primera instancia.

Pero si nos dedicamos a observar una de escasas obras encontradas en artículos referentes a la serie de las *Caras de la Raza y el Trabajo*[74], nos percatamos que dicho álbum solo cuenta con una pequeña reseña en su sector inferior y el resto es solo entregado al observador para su deleite, critica o análisis.

---

[73] José de Nordenflycht. "La Carta Archivada: periferias *fuera* de la periferia" (Ponencia presentada en la Conferencia Anual del ICAA del Museum of Fine Arts Houston, Houston, Texas, 16 de octubre de 2006).

[74] De esta serie nos percatamos que Hermosilla alcanza una extensa y entrañable distinción humana, que solo lo logra a través de este primer álbum masificado a gran escala para la población gracias a su ya iniciado reconocimiento dentro del mundo artístico y académico en sus primeros años como discípulo de Marco Bontá. Para mayor información véase: Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 18.



Carlos Hermosilla Álvarez
Cara de la raza
Serie "Caras de la Raza y el Trabajo"
Aguafuerte

Los principales estudios que se han llevado a cabo en torno a esta serie de estampas es el formato económico sobre el papel que se ha utilizado en la creación de las obras, permitiendo de esta forma al artista difundir de forma extensa sus grabados entre el grueso de la población para que puedan acceder a ellos, del mismo modo en que su fácil reproductibilidad se lleva a cabo, a la vez también produce una monumentalidad en cada de una de las diez piezas, dado que lo que pretende el artista no es centrarse en los materiales y en las ediciones de los grabados, más bien como señala en una entrevista Hugo Rivera en su papel de observador y discípulo de Hermosilla indica que aquel…

> *"(...) le interesaba que llegara a la gente..., él llegaba y firmaba con lápiz pasta en cualquier parte, él tenía una visión contemporánea del grabado, no una visión anquilosada en la historia... ni en las técnicas tradicionales, era poco tradicional (...)"*[75].

Esto nos ayuda a deducir directamente que la obra de Hermosilla no es una obra de caballete y menos una obra dirigida a un mundo de la Academia como otros lo intentaron, luego de que el joven Hermosilla en 1928 fuera rechazado en dos ocasiones consecutivas de la Escuela de Bellas Artes podemos deducir que dio por finalizada su etapa de aquel deseo por ingresar al mundo del *establishment*, con dos rechazos del mundo de las Bellas Artes, Hermosilla se reconoce a sí mismo, que su mundo artístico está en su propio mundo popular, marcado por un cargado aspecto social y proletario.

[75] Museo Palacio Rioja – Viña del Mar, "La Pasión del Grabado". Carlos Hermosilla en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar, YouTube, https://youtu.be/Rwr5gr2nMuQ.

De ahí el valor monumental que señala Nordenflycht en *La Carta Archivada*, ya que la serie de *Caras de la Raza y el Trabajo* son una imagen de circulación anticipada a su contexto y poseedora del elemento aureático[76], puesto que al poseer una escasa carga verbal la serie de xilografías obliga al observador únicamente a inferir sobre la obra sin ningún apoyo textual que le pueda ir guiando en su proceso de comprensión frente a lo que tiene, por ende, aquel individuo que pretenda visualizar un grabado de la serie analizada no podrá escapar de aquella aura que expele el grabado en su presentación más fiel y digna de la simplicidad.

Si nos planteamos el origen social de este álbum, nos encontramos con que bajo la categoría de Nordenflycht se estipula que este conglomerado de piezas corresponden a una "periferia dentro de una periferia", esto responde a dos motivos generales; en primer lugar entendemos periferia como la zona latinoamericana, en donde la raza y los trabajadores se enfrentan a un mundo globalizado que ha puesto en el centro a las potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial y a aquellas que se enfrentan en el contexto de Hermosilla a una guerra de ideologías políticas, en segundo lugar; nos encontramos con que la periferia de la periferia son los individuos que retrata Hermosilla dentro de la misma circunstancia de la realidad chilena que presenta un escenario donde existe una clase nacional monopolizada con el poder de la representación -mejor entendida como élite y su variante de la clase media-, por el contrario nos encontramos con que existe una clase invisibilizada por la clase dirigente denominada como marginalidad, donde se incluyen de forma cohesionada pobres, mujeres e individuos del mundo popular, es este grupo con muchos más integrantes que se desconocen por la élite, lo que se reconoce como la periferia que retrata Hermosilla desde su propia periferia territorial en un mundo donde el centro es el norte.

> *"Se develan así las características del artista ciudadano, ese que se desmarca de un tipo de productividad artística coaptada por la lógica de las industrias culturales, para las cuales el arte no es social, solo cultural, en tanto es parte de una cultura de la comunicación"*[77].

Siguiendo la trayectoria del artista, nos encontramos en 1943 con la realización de la serie *Las Banderas* llevada a cabo a través de la técnica del linóleo, la cual presenta un trabajo más prolijo y liso en comparación a lo desarrollado por la xilografía técnicamente hablando en relación a la serie de *Caras de la Raza y el Trabajo*. Este paso de la xilografía en sus primeros años al linóleo ya más utilizado en su madurez, va de la mano con las experiencias vividas en sus años de juventud y en sus últimas complejas enfermedades, no olvidemos que Hermosilla comienza tímidamente con impresiones en madera paralelamente al trabajo de

---

[76] Lo aureático hace referencia a aquella aura que poseen las obras de arte, en post de su observación. Aquel "post" de la obra acompaña al espectador u observador en su tránsito dentro de la comprensión de una pieza artística, aquella obra genera en quien se plantee frente a ella una sensación de sentir más allá de la primera emoción de entrada frente a un cuadro, ya que cuando indicamos que una obra es en su exposición aureática estamos infiriendo que es una obra de que por sí o por no en el momento en que el individuo observe la obra,, sentirá la emoción del artista, en este caso particular del grabado de índole popular / social.

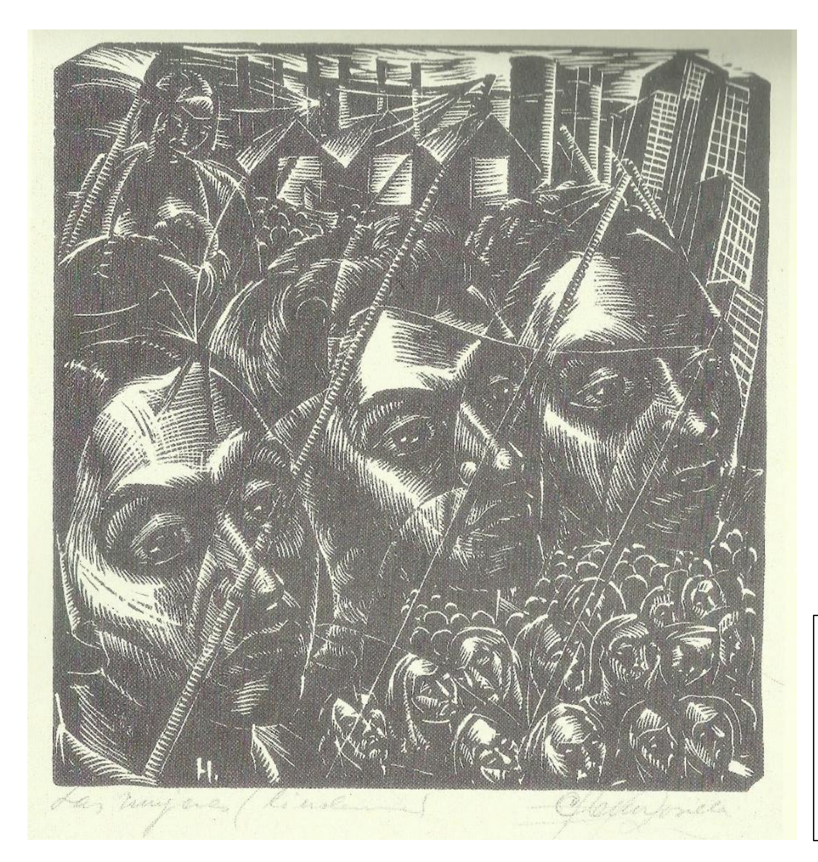
[77] José de Nordenflycht. "La Carta Archivada: periferias *fuera* de la periferia" (Ponencia presentada en la Conferencia Anual del ICAA del Museum of Fine Arts Houston, Houston, Texas, 16 de octubre de 2006).

pintor de acuarelas y oleos, técnicas ultimas que termina dejando de lado para centrarse en el estudio de las artes gráficas, pero dada la poca pulcritud y lo laborioso de desarrollar estampas con la xilografía es que el joven Hermosilla trabajando para *El Litoral* decide iniciar sus primeros pasos en técnicas más prolijas trabajadas en planchas de metal.

De esta serie se destacan principalmente *"Las mujeres"*, *"Los mineros"*, *"El orador"*, entre otros. A estos individuos que retrata el artista porteño Alberto Madrid indica que:

> *"(...) introduce en escena sujetos y temáticas que guardan correspondencia con un momento histórico de insurgencia de sectores sociales postergados que reclaman sus derechos y anhelos de justicia social"*[78].

No debemos dejar de lado el contexto social en el cual está inmerso Hermosilla y del cual él se siente parte a través de su difusión visual para visibilizar las demandas del mundo popular, para ello hemos de observar a *"Las mujeres"* quienes con sus rostros apagados y en algunos casos furiosos parecían entregarnos su malestar vivido en la cotidianidad por ser sujetos no dotados de derecho ni representación frente a una clase política que no las ve como individuos de derecho político, pero si como individuos dotados de fuerza de trabajo capaz de vender a la industria su mano de obra.



Carlos Hermosilla Álvarez
Las mujeres
Serie *"Las Banderas"*
Linografía
21,5 x 20,6 cm

[78] Alberto Madrid, *La línea de memoria (ensayo sobre el grabado contemporáneo de Valparaíso)* (Valparaíso: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación, 1995), 21.

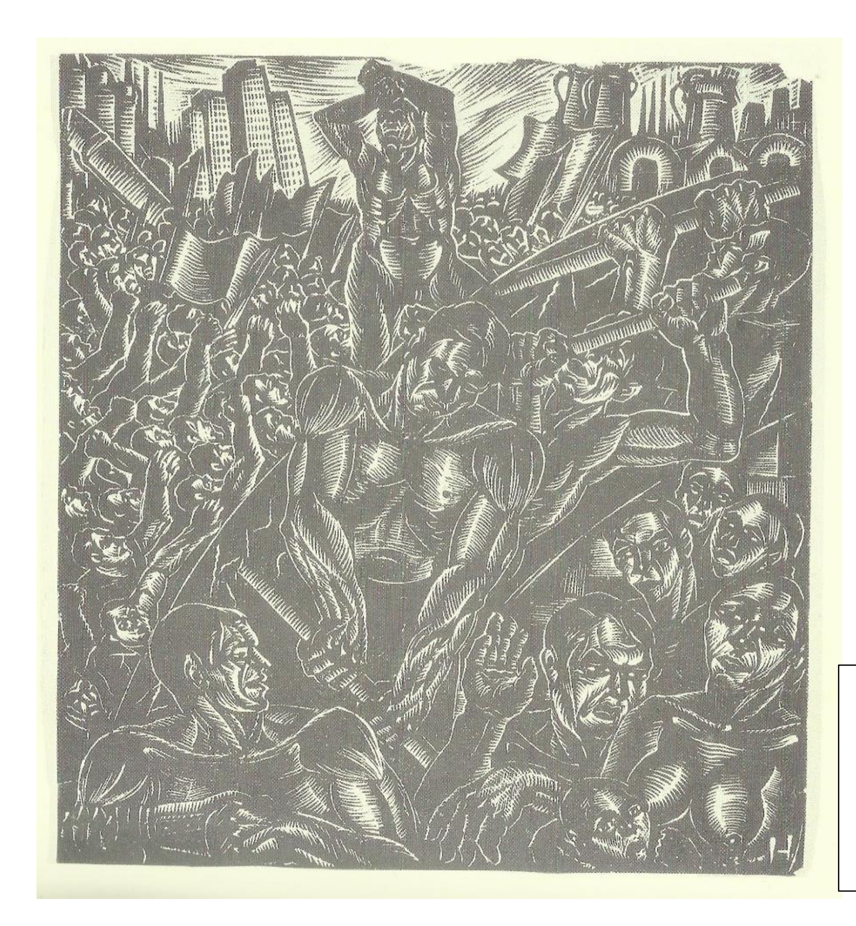
En la linografía que presenta Hermosilla vemos como su trayectoria la ha enlazado al mundo popular no solamente al espacio varonil, sino que también se ha abierto espacio al mundo femenino que ha sido más relegado en comparación al masculino, en su obra no solo deja de entrever escenas industriales a modo de paisaje, sino que además agrega escenas de un mundo urbano público que dentro de la cultura chilena aun para mediados del siglo XX no era el escenario ideal para la mujer, ella debía estar relegada al mundo privado y al hogar, lugares que si bien Hermosilla representa como propios de la mujer, en su serie *Las Banderas* no tuvo implicancia en señalarlas en el espacio abierto como símbolo de protesta frente a un sistema que solo las ve como reproductoras de mano de obra para la producción de bienes y servicios para la industria.

De la misma serie extraemos una obra *"Sin Título"* que representa a las clases trabajadoras, quienes en la trayectoria de Hermosilla en más de una ocasión fueron retratados debido a la cercanía del artista con el mundo obrero del carbón, el cobre y la construcción. Hermosilla visualizo a estos individuos como seres dotados de una fuerza representada en sus musculosos cuerpos que no eran solo útiles para la extracción de minerales, sino que además de su función manual poseían en sus brazos la fuerza para levantar sus demandas y exponer ante la ciudadanía sus problemáticas sociales con las banderas del progreso socialista. A palabras de Madrid que ha sido uno de los curadores de gran parte de las obras del artista y estudioso en detalle de la serie *Las Banderas*, indica respecto a esta obra:

> *"En un primer plano sobresalen los cuerpos musculosos de los mineros, enarbolando banderas, las que dan movimiento y dirección a la imagen. En un segundo plano se encuentra un grupo de figuras humanas doblegadas por el esfuerzo, el grupo del primer plano alzando sus manos parecen invitar a estos en un gesto liberador, que anuncia un tiempo de cambio y de justicia social"*[79].

---

[79] Ibídem, 21-22.



Carlos Hermosilla Álvarez
Sin titulo
Serie *"Las Banderas"*
Linografía
32,5 x 27,4 cm

Carlos Hermosilla en sus dos series tratadas en esta trayectoria de su carrera artística ha presentado un arte de propaganda que va de la mano con su latente y bastante conocida militancia política –que tocaremos a profundidad en los siguientes capítulos-, su arte se podría definir como un espejo de la realidad social que viven todos aquellos individuos del mundo popular y la propaganda proletaria, representación en conjunto a la difusión de una realidad que no retrata la Academia para hacer ver al mundo nacional e internacional en sus exposiciones a un grupo de seres que han sido olvidados por la memoria de los chilenos a través del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Estas dos series de grabados presenta en su conjunto:

> *"Un fondo de multitudes y edificios, chimeneas, puertos, fábricas, minas y sobre el bullir heteróclito de formas unos rostros monumentales, casi siempre jóvenes, con las pupilas entusiastas; a menudo, en alguna cartela, la palabra "paz""*[80].

En aquella frase que indica Romera relacionada a la serie *Las Banderas* lo que desea transmitir es el tipo de escenario donde plantea a los sujetos emanados de sus memorias y conocidos, los puntos donde plasma a los trabajadores y a las mujeres, son estratégicos por la razón de que es en las fábricas, las minas y los puertos los lugares que más frecuenta

[80] Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 27.

Hermosilla y de donde provienen todas las tardes aquellos rostros cansados por el trabajo luego de una jornada extenuante, allí el artista ve en esas personas símbolos de la pobreza, son hombres y mujeres de un mundo popular que necesita ser observado, hecho que Hermosilla logra a través de sus estampas que a modo de algunos como Madrid tienen cierto sentido de mural, ya que nos da la impresión de que aquellas imágenes están hechas en dimensiones mucho más pequeñas de lo que él deseaba extrapolar, pero aquí surge la contradicción, si Hermosilla hubiera deseado en sus orígenes hacer de estas series unos murales posicionados en puntos estratégicos, quizás universidades o espacios abiertos en la calle con los años se hubieran vuelto parte del paisaje, se habrían ido mimetizando con los muros, los grafitis, la suciedad y el constante andar sin pausa de los individuos.

En cambio, si planteamos que aquellos grabados tienen en función de Romera una intención propagandística podemos afirmar que la idea pareciera ser que parte de un mural, pero no un mural de aquellos que se ubican en las poblaciones o en las alamedas, sino un "mural de bolsillo" por así llamarlo, para que cada uno de nosotros pueda acceder desde la comodidad de su hogar o desde el punto más inhóspito de la región a esas imágenes que nos motivan a seguir nuestras luchas sociales y el constante mantenimiento de nuestras demandas que siguen en pie, en diferentes circunstancias y puntos, bastantes diferentes de las que solicitaban los individuos en la contemporaneidad de Hermosilla pero igual de útiles para el perfeccionamiento de la sociedad en su conjunto, por ello, es que Hermosilla en sus extensos años de maestro y artista no solo dejo a su paso un trabajo de técnicas variadas, sino que también un mensaje para la actualidad, donde las demandas sociales son constantes y agotadoras debido a la invisibilidad que la clase dirigente ha provocado desde los inicios de la lucha de clases, la cual es el sustento ideológico para nuestro artista.

2.4. Carlos Hermosilla en el desenlace nacional y su valoración regional

Escribir sobre Hermosilla en el desenlace nacional y su valoración regional, es un constante paso de una esfera a otra, donde cada vez que hablamos del artista como ser en su obra y como maestro en la masificación del aprendizaje del grabado en su región de Valparaíso se generara una controversia en lo que respecta al arte a nivel nacional, dado que Hermosilla con cada una de sus nuevas técnicas para el tratado de la estampación como para las formas que manejaba para posicionar al grabado como arte institucionalizado dentro de Galerías y Salones nos encontraremos con detractores y optimistas que observaran dichas acciones como hitos que han de marcar un antes y un después en el desarrollo artístico de lo que entiende Chile como expresión de Bella Artes y Arte a secas.

Ha de recordarse que la Historia del Arte en Chile desde sus inicios se inscribió en un parámetro bien delimitado correspondiente a la ciudad de Santiago, allí partió la primera Academia de Pintura, luego los primeros cursos de escultura, arquitectura, y de este modo consecutivamente se fueron escribiendo en los Salones y Galerías de la capital los hechos más significativos de la historiografía artística, que no se debe olvidar que estaba dirigida exclusivamente para un grupo pequeño de individuos con poder económico y político que

podían utilizar estas expresiones como un molde para la masificación y representación de los hechos históricos de los cuales ellos deseaban dejar huella, en conjunto a la forma en como el exterior a través del arte nacional observaría la realidad chilena.

Si entendemos entonces que la historiografía del arte parte desde un relato del *establishment* academicista centralizado en la capital, podemos decir que allí parte la formación de la institucionalidad del arte y desde este centro se legitima todo aquello que surgiera fuera de este contorno perimetral como expresión artística o como modelo para un nuevo movimiento tanto de influencias nacionales como internacionales. La problemática es entonces que la regularización y legitimidad del arte en Chile se encuentra en pocas manos, con escasa producción artística que solo está centrada en sus propias visiones de mundo, aquí es donde Hermosilla entra a la escena y rompe con aquella centralidad del arte y la extrapola a una región que no ha tenido desde sus inicios una institucionalidad del arte como en Santiago pero si al igual que la capital o incluso antes como lo señalamos en el primer capítulo con los indicios de la Colonia, un pasado histórico ligado al arte pictográfico.

Mientras en 1928 se cerraba la Academia de Bellas Artes de Santiago debido a los conflictos nacionales ocurridos por el inicio de la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, en una incipiente ciudad jardín producto de los movimientos sociales y económicos que dejo el terremoto de 1906, donde gran parte de los capitales de Valparaíso se movilizaron a la ciudad vecina de Viña del Mar, se fue gestando casi de un modo inadvertido la promulgación de la Ley 4.238 de Fomento al Turismo y Progreso de Viña del Mar, teniendo como consecuencia directa que el Ministerio del Interior aprobara la inversión para desarrollar un Balneario, unos Baños Termales, una Piscina, un Teatro, el Camino Costero a Concón, el Hotel Municipal y el Casino[81].

Con esta ley comienza a gestarse un nuevo episodio de la Historia del Arte a nivel nacional, dado que con la expansión del turismo en 1934 surge la primera iniciativa para formar una Escuela de Bellas Artes en Valparaíso[82], siendo la primera ciudad que poseía una formación artística fuera de la capital, pero dadas las circunstancias de la complejidad para poder establecer una Escuela en la ciudad a pocos años del terremoto donde aún se veían las consecuencias de lo sucedido a inicios de siglo, la decisión de funcionarios municipales y de los vecinos más acaudalados de las ciudades costeras, decidieron posicionar aquella Escuela de Artes en la creciente ciudad jardín. Los Talleres de la Escuela se trasladaron así hacia un espacio cedido por el alcalde Sergio Prieto de la ciudad de Viña del Mar al segundo piso del Casino Municipal, donde la primera organización de esos cursos libres recae en la

[81] Ley 4.238 citada en José de Nordenflycht, *La pasión del grabado 80 años. Taller de Carlos Hermosilla Escuela de Bellas Artes Viña del Mar* (Valparaíso: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019), 10.

[82] La iniciativa de formar una Escuela de Bellas Artes fundada en Valparaíso en el año 1934, tenía como idea la creación de Talleres Libres bajo la dirección de la Asociación de Arquitectos presidida por Alfredo Vargas Stoller, quien sería su primer director en la ciudad porteña. Para mayor información véase: José de Nordenflycht, *La pasión del grabado 80 años. Taller de Carlos Hermosilla Escuela de Bellas Artes Viña del Mar* (Valparaíso: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019), 11.

responsabilidad del arquitecto Manuel Valenzuela, integrándose en el cuerpo docente a los pintores Arturo Gordon y Jorge Madge junto al escultor Guillermo Mosella.

Dentro de estas instalaciones surgió el primer Taller de Grabado fuera de Santiago, sin embargo, hay que reconocer que la práctica del grabar como técnica artística fue reconocida muy tardíamente en nuestro país, recordemos que recién en 1888 el artista alemán Otto Lebe propone la fundación de una Escuela de Grabado en Chile, desde allí en adelante el camino fue áspero y marginal, posicionando en el mundo artístico al grabado como arte de utilidad industrial o secundario con fines para otras expresiones de "mayor interés social". Por lo tanto, no es de extrañar que cuando el grabado parte en la ciudad viñamarina de la mano de Carlos Hermosilla sea difícil desarrollar en los primeros años una enseñanza adecuada y de calidad, dado que la infraestructura del piso entregado en el Casino no era el más apto para utilizarse como Taller, sobretodo entendiendo que aquel edificio aún seguía en construcción en algunos de los sectores.

Cuando en 1940 el Taller se cambia de localidad a la Quinta Vergara cuenta con otras problemáticas de índole disciplinar, ya que con la prensa que contaban la cual era originaria de una panadería que se había donado al maestro para modificarla en los usos de la impresión, no era del todo adecuada para llevar a cabo una impresión acabada y pulcra a la hora de obtener los resultados, en conjunto a ello debieron permanecer las primeras generaciones de estudiantes bajo modalidades precarias, en espacios estrechos y bajo conocimientos rudimentarios que no permitían un buen aprendizaje de las técnicas del grabado. A pesar de todo esto, podríamos decir guiándonos por Nordenflycht que Hermosilla estaba destinado a crear un nuevo punto de partida del grabado en Viña del Mar, ya que…

> *"De una manera casi paradojal las mismas complejas razones por las cuales Hermosilla no tuvo inscripción laboral en la Escuela de Bellas Artes, ya incorporada a la Universidad de Chile, serán consecuencia del mismo contexto político administrativo enmarcado en la Dictadura de Ibáñez. Esa puerta cerrada en Santiago se convirtió en una puerta abierta en Viña del Mar, producto de lo que hemos descrito como un destino que se le impone a la ciudad costera desde la decisión estructural del gobierno central. Así mientras la transformación institucional de la enseñanza del arte lo deja fuera de la Universidad de Chile, se abre la oportunidad funcional de integrarse a un proyecto totalmente inédito en nuestro país como será una Escuela Municipal de Bellas Artes"*[83].

Carlos Hermosilla de esta forma termina por posicionar al grabado en la ciudad costera y por adición a Valparaíso como el sector culmine de la máxima expresión del grabado como símbolo del puerto y de aquella región costera. Valparaíso desde sus orígenes a diferencia de Santiago fue siempre una ciudad relacionada con el dibujo, la pintura y el grabado, desde sus

[83] José de Nordenflycht, *La pasión del grabado 80 años. Taller de Carlos Hermosilla Escuela de Bellas Artes Viña del Mar* (Valparaíso: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019), 23.

inicios en esta ciudad llegaron extranjeros que masificaron allí sus conocimientos en las artes, por consecuencia con los movimientos demográficos de siglo XIX y más específicamente del XX con las inclemencias de la naturaleza dichos conocimientos se fueron expandiendo en todo el sector delimitante entre Valparaíso-Viña del Mar, hecho que en la ciudad de Santiago se desarrolló de una forma más asociada a la institucionalidad de la Academia a fines del siglo XIX, mientras que en la región costera el grabado como también la pintura ya eran parte de la vida y de las costumbres de aquellos habitantes del puerto que reconocían en estas expresiones características propias de ellos[84].

La capital, haciéndose ver ella misma a los demás como si fuera el país, fue olvidando con el tiempo poco a poco lo que iba surgiendo en la ciudad costera vecina, Romera que no dejo de lado desde la creación de su monografía el seguimiento de los pasos de Hermosilla, planteo once años después de su escrito para un catálogo encargado para la Cuarta Bienal Americana de Grabado una salida de guion a modo de "homenaje" donde indico:

> *"Para quienes se preocupan por los asuntos artísticos en Chile no es un secreto que Carlos Hermosilla pasa por ser una de las figuras de mayor interés" … "alejado del mundillo santiaguino que tantos falsos prestigios acuna y que tantas discutibles maestrías fabrica al socaire de una artificiosa maquinaria, ha logrado imponer su calidad".*
>
> *"…lo arduo esta en realizar una obra que a lo largo de los años se afinca en fervores, se torna más densa y a la vez se envuelve en halos de perfección y hace de la materia –sin desmayos- una necesidad obstinada de la conciencia".*
>
> *"Esa ha sido la doble lección del grabador… Es el reconocimiento de una vieja deuda que aparece ante todo con el nombre de Adelantado del Arte de Grabar"*[85].

En aquella extensa cita a modo de comentario de Romera, nos percatamos de la influencia que ya estaba generando Hermosilla fuera de la capital y en cómo sin la ayuda de aquellos "maestros o especialistas" del arte, había logrado una trascendencia en el mundo artístico desde la marginalidad de su ciudad natal en conjunto a la vecina ciudad de Viña del Mar donde había logrado la difusión y recepción del grabado. La expansión de las artes gráficas por parte del artista porteño en sus primeros años, lo logro sin tener la disciplinariedad académica como también sin seguir la linealidad de otros contemporáneos que habían entregado su vida al mundo del estudio sin lograr lo que un hombre desde abajo había masificado con su propia mano y con sus propios trabajos.

Hermosilla no fue un gran hombre, ni un artista tan recóndito en la actualidad como he de creerse en este estudio, la verdad es que el recuerdo de aquel artista cada vez es más complejo de estudiarlo en el presente, aquel hombre no ha tenido la suficiente entrega por parte de la

---

[84] Eugenio Pereira, "Valparaíso en la pintura", *Cuadernos de Historia*, 2 (1982): 109-110.

[85] Hugo Rivera, "Cuatro recuerdos cardinales para un grabado de memoria", en *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano Adelantado del arte de grabar* (Valparaíso: Editorial Puntángeles, 2003), 36.

historia para generarse una comprensión acabada de sus funciones como artista, pero de lo que podemos estar seguros en variados estudios es de la capacidad como maestro, aquel que enseña desde una posición de iguales y no como otros artistas que crearon cursos, instituciones y talleres para enarbolar sus nombres. El artista del cual hemos hecho estudio es un nombre que se define por una labor pedagógica y que lo demuestra en sus propias obras donde comparte espacio con discípulos y donde permite empujando a estos a que enseñen al mundo sus habilidades y aptitudes, Hermosilla en aquella función de ser quien esta tras el telón de quienes triunfan en el mundo siendo el un simple guía, termina siendo distinguido…

> *"(...) por su infatigable espíritu de trabajo en el oficio y de investigación frente a la materia y que no realiza obras con solo fin de exponerlas, como la gran mayoría de nuestros dirigentes pedagógicos"*[86].

Hermosilla en su rol de maestro, al igual que Bontá logró establecer su propio Taller de Grabado en el país, un lugar que pensó la gráfica ya no como una práctica al servicio de la industria sino como un arte autónomo y que vio en su proceder técnico el sello de su legitimación, aquello que logro a través de la practica dura y enseñanza sistemática de los saberes tradicionales del grabado para luego permitir en sus estudiantes que con determinados saberes lograran demostrar su propia entrega artística al oficio como a la técnica, en su labor como maestro no solo enseño a quienes lo siguieron en los saberes de las artes gráficas, también inculco en sus estudiantes aquella crítica al sistema del arte nacional que los veía como inferiores, en una carta de Hermosilla a Bontá se puede ver claramente la molestia del artista porteño frente a la categorización del Salón Oficial de Santiago donde dentro de una misma clasificación se incluye dibujo y grabado como términos equivalentes.

> *"(...) pienso que en las asignaciones de los primeros a los diversos géneros artísticos debe crearse para el grabado un monto exclusivo; no como ha estado haciéndose hasta el presente que la misma asignación sirve para Dibujo y Grabado. Creo que no es posible que un croquista improvisado se situé en el mismo plano de categoría artística que un grabador, por hábil que sea. En este aspecto se han estado efectuando en los últimos Salones verdaderas estafas"*[87].

Si bien, la crítica de Hermosilla al Salón Oficial no tuvo la repercusión que el artista esperaba, si logro con los años demostrar en base a su esfuerzo regional en conjunto a sus estudiantes una posición superior del grabado en 1947, debido la crítica que se demuestra en la *Revista de Arte y Cultura* del mismo año, en comparación a la imagen que se poseía del grabado a inicios de la década del 30' cuando recién inicio Marco Bontá con la dirección del Taller de Grabado de la Escuela de Artes Aplicadas. En la *Revista de Arte y Cultura* se demuestra

[86] Alberto Madrid, *La línea de memoria (ensayo sobre el grabado contemporáneo de Valparaíso)* (Valparaíso: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación, 1995), 28-29.

[87] Carta de Carlos Hermosilla a Marco A. Bontá, 1945 citado en Felipe Baeza Bobadilla, "Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99" (Tesis de Magister, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2017), 45-46.

claramente la contraposición generada en aquel año en diferenciación a los años anteriores que habían precedió al grabado en la ciudad de Santiago, esto es un claro avance de lo que había logrado Hermosilla en tan solo nueve años desde su llegada como maestro grafico a la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar,

> *"Este curso, fundado hace unos pocos años, ha estado desde su iniciación a cargo del profesor Carlos Hermosilla Álvarez, personalidad artística de fama internacional. En el breve lapso al que nos referimos, ha logrado formar un equipo de grabadores que se encuentra entre los mejores de Chile. Se puede aún decir que por la calidad de su obra, por su número, la variedad de técnicas en que trabajan y la abundancia de exposiciones realizadas, nuestros grabadores forman ya una 'escuela' en el sentido normativo"*[88].

Generar entonces un estudio sobre la Historia del grabado desde la regionalidad para trascenderla en la historiografía nacional escrita, en el caso del Arte que ha sido desde sus inicios centralizado y monopolizado en cuanto a la legitimidad de lo que se define como expresión artística es complejo. Por ende, nos encontramos con Hermosilla como artista, como maestro, como difusor, legitimador e institucionalizador del grabado con una historia indocumentada, dado que generar una historia desde la ciudad puerto-viñamarina es un acto de re-valorización y re-interpretación de los hechos sobre el análisis descriptivo de las obras realizadas por Carlos Hermosilla Álvarez en su modalidad particular de sujeto social.

[88] "El curso de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar", en *Arte y Cultura*, año 3, N°9; enero, febrero y marzo de 1947. Viña del Mar: Consejo Municipal de Bellas Artes, p. 39 citado en Felipe Baeza Bobadilla, "Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99" (Tesis de Magister, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2017), 47.

3. Técnica y Estética

3.1. Hacia una discusión estética del grabado y el aporte de Hermosilla

Escribir y estudiar sobre la estética del grabado es complejo, debido a que desde inicios de la historia del arte en Chile no ha existido una cronología del progreso o la transformación de los cánones artísticos en el mundo de las artes gráficas. Por el contrario, hemos podido observar a través de este estudio que el canon estético solo ha estado presente en las Bellas Artes y en aquel arte de Academia, que desde su fundación ha rechazado y posicionado al grabado como un arte "inferior" o de apoyo para otras expresiones artísticas más altas o "máximas".

El grabado es complejo en la historiografía nacional, ya que se le ha recalcada a este arte-oficio desde mediados del siglo XIX que es una expresión inferior en comparación a lo producido en la Academia. Sin embargo, cuando observamos los catálogos y comentarios en exposiciones nacionales con artistas extranjeros y con críticos propios de los países a participar, nos encontramos con opiniones como las de German Bazin en la exposición de acuarelas y dibujos en el siglo XIX en el Salón Oficial donde establece que:

"(...) sucede con frecuencia que los artistas de segundo orden revelan mayor el espíritu de una raza y de una época, que los grandes maestros en cuya obra el carácter racial y de época se ve desplazado por el alto coeficiente de personalidad"[89].

Se posiciona entonces aquel comentario como un oasis dentro del catálogo de críticas de estudiosos del arte nacional, donde la gran mayoría para no decir todos, se jactaban de criticar fuera de cualquier estudio previo de la estética o técnica al grabado como una inferioridad que no estaba apta ni preparada para ser expuesta en repertorios culturales. Es así, como Bazin –un crítico francés del siglo XIX- nos demuestra que su visión de la definición de arte es diferente de la que se poseía en Chile, esto responde a que las ideas que extrae el Estado desde este siglo corresponden a la Real Academia de Pintura francesa la cual tenía cánones muy rígidos y establecidos hacia el mundo de las Bellas Artes, con una expresión exclusiva de la representación de la monarquía, la aristocracia y la élite, hecho que en Chile se replicó a su modo.

A pesar de lo anterior, Bazin no se fija en los cánones que su propia nación posee en torno a la Real Academia, ya que no debemos olvidar que en el mundo artístico europeo desde el siglo XVI existían expresiones graficas en gran amplitud y difusión de lo que era el grabado, aquella expresión más cercana al mundo de las estratos de bajos, del mundo cotidiano, de los mercados y las plazas como también de algunas escenas bíblicas de amplia difusión para los textos divulgados entre los individuos que no sabían leer. Por todo aquello, el grabado desde sus inicios en la extensión por Europa siempre estuvo cercano al mundo popular y a la representación de estos en su circunstancias sociales, sin dejar de lado su funcionalidad en la imprenta como en la redacción de artículos, acciones las cuales desde sus origenes para los

[89] Escuela de Artes Aplicadas, "Crónica", *Escuela de Artes Aplicadas, Universidad de Chile*, 1 (1935): 29.

Artistas como Rembrandt dejaron claro que debía existir una separación entre estas dos expresiones, ya que una permita la expresión del hombre y la otra la maquinización de la reproducción de artículos u objetos para el hombre.

El grabado como arte de segundo orden, en su cercanía con el mundo popular y sus individuos sociales, ha tenido desde sus orígenes la necesidad de ser visible para ellos. La transformación de este arte fue necesaria que pasara por diferentes estilos europeos, desde el Rococó hasta el Romanticismo donde encontró su teoría plástica.

El arte para la mayoría debe ser realista, solo así será fácil su comprensión para aquellos alejados de la Academia y de la erudición por complejidades de sus vidas particulares, recuérdense dice Ortega y Gasset:

> *"(…) que en todas las épocas que han tenido dos tipos diferente de arte, uno para minorías y otro para la mayoría, este último fue siempre realista"*[90].

Los patrones artísticos cambian con las generaciones y eso responde a una falta de sentimientos y pasiones pertenecientes a una flora psíquica muy distinta de lo que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana. De ello, surgen emociones secundarias que responden a los nuevos placeres y a las nuevas objetividades de la vida, se desprende así el "ultraobjeto"[91] que llama a las nuevas generaciones a poseer un canon modificado de lo que es o podría ser arte y, dentro de esto catalogamos al grabado como una expresión nueva en el contexto de mediados del siglo XX en Chile, en el que las artes gráficas están dotadas de sensibilidad y placer para el espectador.

Para mediados del siglo XX en Chile, se debe hacer un hincapié de forma reiterativa a la creación de la Escuela de Artes Aplicadas, debido a que en la institución fue donde surgieron las primeras transformaciones al nuevo rol en la comprensión estética del grabado, desligándose de su carácter meramente funcional bajo la dirección de Marco Bontá en el Taller de Artes Gráficas, modificando la relación mecánica/industrial a la cual estuvo ligado este arte durante todo el siglo XIX.

El nuevo canon estético que asumió Bontá fue de corte realista, figurativo, popular y nacionalista, donde la nueva estimación que genero el maestro estuvo alejado del anonimato de sus autores/obreros[92] al interior de una industria o estudiantes al interior de una escuela.

---

[90] Por ejemplo, en la Edad Media. Correspondiendo a la estructura binaria de la sociedad, dividida en dos capas, los nobles y los plebeyos; existió un arte noble que era 'convencional', 'idealista', esto es, artístico, y un arte popular, que era realista y satírico, para los dos grupos respectivamente. Para mayor información véase: José Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética* (Buenos Aires: Austral, 1999), 52.

[91] El "utraobjeto" es un concepto extraído del "ultraísmo" definido por Ortega y Gasset como uno de los nombres más certeros que se han forjado para denominar la nueva sensibilidad. Para mayor información véase: José Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética* (Buenos Aires: Austral, 1999).

[92] Entendiendo que autor/obrero hace el paso de los antiguos hombres que se dedicaban al oficio de la impresión para pasar ahora a una técnica que representa al producto final como una obra artística propia de sus intenciones personales, como también de sus deseos individuales que reflejan un proceso o vivencia para ser estudiada como arte y no como producto comercial o industrial dentro de una cadena de reproducción en masa.

Lo que buscaba Bontá era que las creaciones dentro del Taller fueran juzgadas como una obra dentro de un museo, como también que el ideario y formulador de la creación sea denominado artista, ya que la intención final era apreciar la obra no solo desde la lógica técnica-artesanal a la cual estaba relacionado el grabado como oficio y producto para la venta comercial en masa, sino también para ser presentada como una expresión estética-compositiva, la cual es mucho más cercana al mundo del Arte y a su posición como representación artística de exposición.

Para 1932, un año después de que Marco Bontá asumiera la dirección del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas y comenzara con su nueva formación estética fuera del funcionalismo de la industria gráfica, Jorge Letelier enuncia una aproximación de que lo ha sido el Taller en su poco tiempo de andar, donde destaca a:

> *"El grupo numeroso de muchachos que le rodea y entre los cuales algunos como Carlos Hermosilla, Francisco Quintero, Francisco Parada, Emilio Cruzat, Inés Ríos, etc., pueden considerarse artistas de mérito saber, está destinado a procurar a la industria gráfica del país el operario-artista que, sirviéndose de los métodos modernos de que disponen los talleres de la industria nacional pueda dignificar la industria gráfica elevándola a la categoría de arte y de lujo, como ocurre en Europa (...)"*[93].

Si bien, Letelier aun no divide el foco artístico de lo industrial en el grabado, si reconoce su potencial como arte a futuro dentro del "mundo de lujo", donde aquello hace alusión a los Salones, las exposiciones, galerías y museos, todo a lo cual estaba ya acostumbrado a verse al grabado en el mundo artístico europeo. Otro factor significativo, es el reconocimiento que da el crítico a artistas jóvenes como Hermosilla que recién habían ingresado al Taller de Bontá y ya para ojos de un estudioso del arte con formación europea podía ver el talento en sus primeros grabados dentro de una formación sistemática y académica. Siguiendo al diseñador e historiador Pedro Álvarez Caselli, la educación entregada por la Escuela de Artes Aplicadas siempre tuvo como anhelo vincularse al campo artístico más que con la industria:

> *"(...) Artes Aplicadas busco entregar las herramientas necesarias para generar un producto investido del estatuto de 'objeto artístico' como alternativo –y no necesariamente oposición- a la masividad propia del 'objeto industrial de consumo'"*[94].

Tal como se ha sustentado en críticos, historiadores y maestros grabadores, Hermosilla dentro del espectro generó, por un lado, la visión de que las artes gráficas si podían ser un arte en sí

[93] Jorge Letelier, "Las artes gráficas", *Revista de Arte,* año II, n°12. Santiago: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, 1936, 42 citado en Felipe Baeza Bobadilla, "Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99" (Tesis de Magister, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2017), 25.

[94] Pedro Álvarez, "Artes aplicadas y la industria nacional: una difícil comunión", *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968* (Santiago: Ocho Libros y Pie de Texto Editores) citado en Felipe Baeza Bobadilla, "Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99" (Tesis de Magister, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2017), 26.

mismas como también ser poseedoras de un espacio dentro de los Salones y galerías al igual que la pintura o la escultura. Por otro lado, Hermosilla como hijo de su tiempo está inserto dentro del estilo realista que lo forma en posición de autodidacta como en su formación sistemática con Bontá, su estilo al cual fue fiel durante toda su vida, evocando principalmente escenas de la vida cotidiana de los individuos que observo. Carlos Hermosilla retrata en aquellos sujetos ideas que le son propias de sus estudios y de su comprensión del mundo, para que en la estampa abarque los temas a los cuales desea retratar y confundirse con ellos en el traspaso de la tinta desde la matriz al papel.

Si bien, Romera en su monografía nos indica que la unión entre Hermosilla y sus grabados de la vida popular no se deben a un arte político, sino que a una manifestación de la fraternidad, debemos hacer una contradicción respecto lo que nos señala el crítico de arte, dado que la reproducción del mundo popular en los grabados de Hermosilla si responden a una ideología y militancia política que comparándolo con sus *espíritus tutelares* como Goya lo acerca más a los temas y a las ideas que él desea plasmar en sus obras[95]. Romera por su posición de neutralidad que debe tener el arte en relación al mundo político relaciona aquella estética de los rasgos marcados en los rostros de los individuos que retrata Hermosilla una cercanía con el mundo que lo rodeaba, por ende, aquellos que eran plasmados por la matriz del artista porteño pasaban por sus ojos siempre antes de ser estampados. La problemática a parecer personal dentro de esta aproximación al estilo de Hermosilla, es que un hombre con serios problemas físicos es complejo que siempre este en la escena donde pueda constantemente visualizar a los sujetos para retratarlos cotidianamente y en amplias masas de diferentes escenas y paisajes como se demuestran en sus obras, dejándonos entonces una señal de que no todos los sujetos y paisajes en Hermosilla son vistos por él, sino que más bien son representaciones de sus mentalidades e ideas propias pertenecientes a su ideología que lo llevan a pensar en los típicos escenarios de mediados del siglo XX donde se desenvolvían los trabajadores y mujeres del mundo popular.

El paradigma que define la producción del artista es el realismo en su temática del sujeto popular y el paisaje de aquel. Su obra así, se enmarca en el imaginario de los códigos de época contextualizándose en los acontecimientos políticos-sociales del Frente Popular, donde Hermosilla sin caer en reduccionismos estéticos, lleva a cabo piezas que ilustran parte del mundo narrativo de la denominada "generación de 1938", la cual planteó una revisión del concepto de realismo distante de las variaciones criollas y naturalistas, donde utilizamos la circunstancia histórica como fundamento de una estética propia de una generación por la

---

[95] Aquí Romera intenta dejar fuera del estudio de Hermosilla su militancia política, declarando que el arte del artista no es un acto político, sino más bien una manifestación de fraternidad, que en relación a lo dictado por Ortega y Gasset en sus estudios de Goya deja por escrito que el artista español es un hombre alejado de los temas porque no sale de su escritorio para retratar a los sujetos que salen en sus estampas, sino que más bien solo nacen desde las ideas y memorias que aquel poseyó durante su vida como artista. Contrario a lo que señala Romera sobre Hermosilla se sustenta en aquellas palabras del filósofo español para aclarar que el artista porteño es cercano a su mundo y a lo popular, para indicar que esas son las razones de la constante representación del mundo social en sus grabados, dada su cercanía y vivencias personales. para mayor información véase: Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 23-24.

búsqueda de la representación más cercana del mundo popular y de las demandas de aquellos en relación específica a Hermosilla, con su intención personal de integrar elementos propios de un espacio social con sus particulares símbolos identificables en lo que respecta al reconocimiento de una clase social.

El grupo al que pertenece Hermosilla, es el de los realistas, los cuales según el estudio de Osvaldo Loyola descienden de la denominada "generación del 13"[96], que aparecen en los momentos en que la clase obrera chilena empieza a organizarse y tomar conciencia de sí misma, cuando inicia la Revolución Rusa y la II Guerra Mundial. Loyola relaciona estos dos sucesos históricos de índole universal-europea con el contexto artístico chileno, dado que representan lo perjudicial que puede llegar a ser un gobierno que no respeta el Derecho ni la vida de los individuos en un conflicto bélico, por otro lado, toma aquellos elementos de la revolución bolchevique como las demandas de un mundo proletario que está cansado del sometimiento de aquellos que detentan el poder y solo lo utilizan para la explotación de los más necesitados.

Ya entendido el estilo artístico y la estética en la que se mueve Hermosilla, debemos generar el método para una aproximación a su obra. La tendencia hacia un método científico en la estética para mediados del siglo XX, ha creado una crítica "interpretativa" que con ayuda de teorías psicológicas y científicas se ha llegado a desarrollar lo que Thomas Munro denomino como la "morfología estética", la cual trata de descubrir y analizar obras y tipos de arte tan objetiva y sistemáticamente como sea posible, sin evaluarlas y sin expresar sentimientos propios acerca de ellas. Por otro lado, se desarrolló una crítica enjuiciadora que criticaba la atracción literaria para sustentarse en datos empíricos y el análisis[97].

Para el estudio de Hermosilla en la historiografía presente sobre su trayectoria se ha utilizado generalmente la crítica enjuiciadora, la cual posee un interés teórico, debido a los problemas filosóficos que posee en su estética la observación. Estos son referidos principalmente a la naturaleza del valor y a los estándares o criterios que se emplean al apreciar la obra. La problemática es que el valor está ligado íntimamente a las concepciones morales, lo que dificulta en el caso del artista porteño un análisis e interpretación propia de su contexto, cuando a inicios del siglo XX inicia sus estudios y primeros trabajos el grabado aun eran moralmente inferior debido a que no retrataba las realidades del mundo nacional esperado, el cual era propio del idealismo de la élite.

La teoría del valor de Munro, es naturalista, o como él define súper-naturalista, ya que hay una orientación entre el ser y el mundo exterior –aquel mundo que para Hermosilla representaba la cotidianidad del mundo popular-, siempre hay un efecto del objeto en objetos

[96] Loyola destaca a autores como Gil, Wood, Rugendas y Caro como aquellos "realistas" en el arte que inician el proceso de la representación popular a través del arte y que enriquecen las expresiones estéticas de las facciones sociales y los escenarios populares de un mundo que el arte de Academia en su formación no permitía desarrollar dentro de los cánones esperados de sus estudiantes. Para mayor información véase: Osvaldo Loyola, "Las actuales tendencias realistas en la pintura chilena", *Revista de Arte*, 15 (1961): 11.
[97] Thomas Munro, "El valor estético y los principios de la crítica", *Aisthesis*, 2 (1967): 17-18.

exteriores sobre los sentidos de otras disposiciones psicológicas del individuo. De aquí que la experiencia del sujeto como artista siempre estará determinada por el entorno que lo guiará u obligará a tener ciertas disposiciones por un tema antes que por otro –hecho trabajado en el anterior capitulo-, lo cual queda reflejado en las estampas del grabado de Hermosilla.

Para Nordenflycht aquella estética difundida a mediados de la década del 50', ya había logrado entender al grabado como un dispositivo de mediación y una herramienta de trasferencia artística. Donde lo artesanal, la habilidad manual, así como la capacidad proyectual serán claves en este proceso donde el trabajo por producir una pieza grafica distaba del trabajo de producir una obra de arte, entendiendo que la última correspondía a una pieza única e irrepetible[98].

Bajo este análisis de la estética del grabado, Hermosilla plasmo el estudio de la expresión artística a través de la difusión en conjunto a sus discípulos en 1950, en la Exposición de la Universidad de Chile un conjunto de piezas que a comentario del crítico de arte Víctor Carvacho, aquel comenta:

> *"(...) reúnen características propias, hasta el punto de poder afirmarse que forman una escuela local de artistas. Están unidos por afines intenciones expresivas y por comunes modalidades técnicas. Esta unidad espiritual que reflejan, y la semejanza de procedimientos que ponen en práctica, en cuanto a las modalidades de su forma, derivan de la orientación evidente que emana del maestro.*
>
> *(...) será necesario reconocerles que están en una posición de definido desafío artístico a las corrientes dominantes de la plástica nacional. Ellos encarnan, con diferentes variantes, un movimiento que se encaminan hacia una forma muy especial de realismo social"*[99].

Aquel realismo social al que alude Carvacho, es el estilo estético propio que ejerció Hermosilla durante su vida como también el que influencio a sus estudiantes en las artes gráficas. El artista porteño logro así una aproximación del grabado dentro del espectro formal y estético de su arte, acercando la intención y el tema de su expresión a una observación más crítica, enjuiciadora e interpretativa bajo los diferentes cánones estilísticos sobre los que fue y ha sido estudiada su trayectoria artística.

---

[98] José de Nordenflycht, *La pasión del grabado 80 años. Taller de Carlos Hermosilla Escuela de Bellas Artes Viña del Mar* (Valparaíso: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019), 35.

[99] Carvacho reconoce en la obra de Hermosilla una ideología propia de su militancia política, en ella el crítico encontraba la razón de su estética social como también la intención de masificar el grabado a una amplia parte de la sociedad, sobretodo dentro del mundo popular quienes fueron los menos retratados y más necesitados de un espacio para ser visibilizados y, demostrados ante el espectro cultural como individuos dotados de historia y registro artístico. Víctor Carvacho, "Bosquejo Critico sobre la exposición Grabadores Viña del Mar", Pro-Arte, 1950, 2 citado en Alberto Madrid, *La línea de memoria (ensayo sobre el grabado contemporáneo de Valparaíso)* (Valparaíso: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación, 1995), 29-30.

3.2. La técnica y la trascendencia de la obra de Hermosilla durante su vida

La técnica del grabado en Chile ha estado desde inicios del siglo XX bajo el alero del modelo academicista, que como señala Nordenflycht deslindo responsabilidad respecto de la reproductibilidad, dejando entrar muy tardíamente a las artes gráficas al mundo de las expresiones culturales aprobadas por los Salones a partir de 1930. Sin embargo, el modelo academicista no fue un obstáculo para la difusión del grabado en la población, dado que cuando las artes gráficas recién entraban en los grandes Salones, ya tenían toda una trayectoria en el mundo popular y sus calles.

Para Pedro Millar, el grabado se instaló en el mundo social desde la Lira Popular en el proceso de la creación de poemas y escritos asociados a iconografías propias del mundo bajo. Cuando el grabado se estableció dentro de la institucionalidad del arte como técnica, a través del Instituto de Extensión de la Universidad de Chile en 1930, se logró revalorizar los conocimientos propios de este arte, tratando de incluir disciplina en su formación manteniendo el elemento popular para que se constituyera en dicha expresión una representación de la identidad nacional para los estratos bajos marcados en los individuos rechazados por la pintura y el arte de caballete.

En la década de 1930, Marco Bontá jugó un papel fundamental en la difusión del grabado a través de la función pedagógica que fue el objeto de refinamiento de la técnica en el público, lo cual estableció al grabado en una posición de arte al nivel de jerarquía asociada a las exposiciones de Salón, es decir, Bontá a través de sus aprendizajes logro refinar el gusto y el deleite de los observadores a través de la expresión gráfica como un elemento propio en sí mismo de lo que se entendía por arte en su contexto temporal.

A propósito de lo recién explicado, el novelista y periodista nacional Nathaniel Yáñez en la Exposición de grabados de artistas argentinos a base de la colección particular del grabado nacional de Carlos Hermosilla en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile en diciembre de 1949, escribió:

> *"En el grabado hay que considerar dos fases: la creación y el trabajo técnico de grabador propiamente tal. Ambas condiciones o cualidades poseen estos grabados, que abrirán en nuestro ambiente un horizonte nuevo para estimar el arte (…)"*[100].

Bajo la formación de la Escuela de Artes Aplicadas, se desarrolló todo un entramado que permitió la difusión y recepción de diversos artistas y estilos en el mundo de las artes "inferiores", se dejó espacio y se impulsó a todos aquellos que deseaban indagar en el mundo artístico desde las expresiones más básicas del dibujo hasta las expresiones más cercanas al oficio de la industria como la grabación del tinte sobre el papel. En la visión de la Escuela se abrió un plano donde los aspectos técnicos y espirituales, lograrían verse claramente

[100] "Grabados argentinos", *El Mercurio*, jueves 1 de diciembre de 1949, 17 citado en Felipe Baeza Bobadilla, "Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99" (Tesis de Magister, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2017), 50-51.

identificados en el trabajo del artesano y la concepción del artista, de este modo se generaba una estrecha y benéfica hermandad entre dos espacios que en la teoría del arte se han definido como contrarios dadas sus finalidades.

Jose Perotti, director de la Escuela de Artes Aplicadas desde 1930 insinuó en aquella unión entre el artesanado y el arte, la relación en la vida misma de los sujetos que aprecian y crean el arte, dado que:

> *"Solo el arte da valor a la vida. El arte para todos, es para todos la vida preciosa y digna de ser vivida. Sí, el arte debe ser para todos, porque es de todos, y porque todos lo crean, el artesano, lo mismo que el artista. Artista, artesano, son iguales ante la belleza; juntos la han realizado; las bellas artes y las artes industriales, no se separan"*[101].

Bajo esta enseñanza académica en conjunto a su auto-formación, Hermosilla tránsito por diferentes géneros siempre fiel a su intención y a su estilo peculiar del realismo, donde descanso su trazo. El aguafuerte y punta-seca fueron aquellas técnicas que permitieron ese recargo de los elementos plásticos en pro de su expresividad, ejemplos de ello fue *La viejita*, *Niña*, *Mapuche*, piezas que en el aguafuerte encontraron la técnica para aflorar las intensas indagaciones de la psicología emocional que el autor buscaba se produjeran en los observadores de sus obras.

Carlos Hermosilla en su tránsito artístico, cultivo menos la xilografía, dados sus resultados poco acabados, además de la fuerza que necesitaba para dichas labores los cuales con una sola de sus manos no podía resolver. A pesar de ello, logro en sus primeras publicaciones en base al grabado en madera llevar a cabo el álbum de *Caras de la Raza y el Trabajo* en 1934. Luego de crear este álbum Hermosilla termino deslizándose progresivamente hacia el linóleo que termino sustituyendo a la xilografía, permitiéndole un corte más blando, una mayor posibilidad de síntesis y un vigoroso *chiaroscuro*, desarrollando bajo dicha técnica las estampas de la serie de *Valparaíso* y *Las Banderas*, de 1935 y 1943, respectivamente.

Según Antonio Romera,

> *"La flexibilidad cursiva del linóleo le permite por cierto alejarse del realismo minucioso, escrutador y reiterativo a que propende cuando utiliza el aguafuerte, y buscar ritmos decorativos, juegos lineales, contrastes de blanco y negro y una especie de tramado de gran plasticidad"*[102].

A lo que Romera hace alusión en su monografía, es a lo que autores más recientes como Madrid o Nordenflycht, han señalado como el realismo propio característico de Hermosilla en comparación a los demás grabadores, pintores y artistas de su contexto socio-cultural. El

---

[101] José Perotti, *Las Artes Aplicadas en Chile* (Santiago: Escuela de Artes Aplicadas, Universidad de Chile, 1930), 8-12.
[102] Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 25.

grabado del artista porteño así de destaca como un arte con su propia técnica en sí misma y con sus propias finalidades en la realización del objeto final. Aquellos elementos propios de la creación del artista son reconocibles y destacados durante la trayectoria e influencia del artista en sus discípulos y exposiciones a lo largo de su vida, cuando críticos como Siqueiros o Romera hacen alusión a las obras del Grupo de Grabadores de Viña del Mar, están haciendo una genealogía de lo que es característico del grupo como si fuera un estilo particular del Taller que produce su propia producción de arte que podríamos arriesgarnos a decir, puede ser comparado a una generación de desarrollo artístico como la catalogada generación del 38' o el grupo de artistas realistas de la generación del 40'.

Otro aspecto importante que destaca Romera en cuanto a la técnica de Hermosilla, es aquella admiración del artista nacional en comparación a Francisco de Goya en su posición de influencia sobre el artista porteño como uno de los tres denominados *espíritus tutelares*, donde el artista español en su quehacer artístico utiliza una variedad de técnicas para exponer su intención sobre los diversos grabados que produce, en este aspecto Hermosilla rescata dicha diferenciación en la utilidad de las técnicas de estampación, para dar una intencionalidad y emocionalidad diferente a cada pieza. Por ejemplo, cuando Hermosilla trabaja el aguafuerte generalmente sus temáticas van ligadas a lo melancólico, lo añorante, lo que produce sensaciones nostálgicas o choques entrañables de dolor, contrario a ello; el linóleo es utilizado en asuntos como fabulas que suponen afirmaciones fuertes o una protesta a la predica de una ideología propia del autor[103].

Según Romera, la razón de la diversidad del traspaso de una técnica a otra en la creación artística de Hermosilla se debía a:

> *"(...) El fino tramado y las minuciosidades logradas por el buril en el aguafuerte se prestaban a reflejar lo íntimo, lo silencioso, la tenuidad de lo afectivo. El linóleo, con sus anchas superficies y con sus rotundos efectos de blanco y negro, tiene mucho de cartel.*
>
> *La gran variedad de procedimientos y técnicas no lo logra apartar al artista de su fidelidad a un estilo objetivo que trata siempre de ver el grabado como remedo o eco de la realidad"*[104].

Destacando la técnica única e irrepetible de un artista como Hermosilla, es extraño encontrar a alguien como él antes de su tiempo, ni siquiera en sus primeros años de estudiante se logra escudriñar en la búsqueda de algún maestro como tal que lo haya influenciado tanto para seguir su técnica bajo ese artista o escuela. Para Jorge Letelier cuando observo obras de

[103] Análisis basado en lo estudiado por Romera en su apartado de la Técnica de Hermosilla en su monografía de 1959. Para mayor información véase: Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 29.

[104] Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 29-31.

Hermosilla en 1936 en la Sala de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, destaco que:

> *"(…) este artista, muy joven todavía, parece haber encontrado con facilidad un camino fácil. En efecto, las técnicas que el cultiva con seguridad y resultados notables, no encuentran en la breve trayectoria del arte nacional, antepasados que puedan servir de guía o inspiración. (…) Como dibujante se observa en Hermosilla una tendencia a escudriñar en lo que me permitiría llamar el sub-carácter de los seres a los que nunca ve en banales aspectos, sino que más bien dramatiza prestándoles acentos coloridos y extraños"*[105].

Como señala Letelier, es difícil encontrar en 1936 a alguien semejante anterior o contemporáneo a Hermosilla que trabaje las obras del mismo modo bajo la misma intencionalidad popular que él. Lo cual si lo enlazamos a Romera nos da por interpretación que el artista porteño escapaba tanto de las escuelas de grabado como de los estilos de realismo y romanticismo que lo rodeaban, desarrollando de ese modo en base a su autodidactismo y a las enseñanzas disciplinares del oficio-arte que aprendió en la Escuela de Artes Aplicadas, un trabajo diferente y único en la forma de crear y estampar las ideas e imágenes mentales en una matriz[106].

Osvaldo Loyola un estudioso del arte, contemporáneo a Hermosilla, alude que el realismo utilizado por el artista porteño no está sujeto a ninguna escuela ni técnica determinada. Incluso Loyola va aún más lejos y genera una crítica a los pintores chilenos, desde el estudio del realismo de Hermosilla, donde

> *"(…) las tendencias abstractas de la pintura actual de nuestro país, que expulsan del arte al hombre y a la vida, los realistas expresan a los hombres concretos y a las cosas que son parte de su existencia"*[107].

Muchos de los realistas a los cuales hace referencia Loyola, terminan explorando de forma profunda la técnica llevando a caminos apartados del realismo tácito, entrando en una abstracción de las ideas que permite que el artista plasme sobre el papel entintado aquella formación ideológica, que solo puede ser concretada a través de la estampa que se genera en el papel una vez pulida la matriz como origen de la visibilidad del mundo de las ideas.

---

[105] Jorge Letelier, "Exposición Hermosilla", en *Revista de* Arte, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, año II, n° 10, 1936, 36 citado en José de Nordenflycht, "Grabador local en contexto global", en *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano Adelantado del arte de grabar* (Valparaíso: Editorial Puntángeles, 2003), 61.

[106] Lo que permitió a Hermosilla desarrollar un trabajo único fue *"la capacidad de intervención espacio-temporal que detenta el grabado… dada esencialmente la polivalencia y posibilidad de instrumentalización de la plancha matriz. Las razones para ello son principalmente dos: en primer lugar las características materiales de la matriz, que el algunos casos como en la calcografía permite ser trabajada mediante una secuencia temporal en la que quedan registradas y superpuestas a modo de palimpsesto las distintas intervenciones. La segunda razón, generalizada a todos los procesos de grabado y estampación, es la ya señalada independencia entre matriz y soporte final"*. Para mayor información véase: Juan Martínez, "El grabado como paradigma en el arte contemporáneo", *Cultura Visual*, 2 (2000): 2.

[107] Osvaldo Loyola, "Las actuales tendencias realistas en la pintura chilena", *Revista de Arte*, 15 (1961): 12.

Lo característico de la profundidad del grabado en la creación de nuevas obras, es el tratamiento interno por el cual pasa el papel blanco para cumplir una función esencial, ya que el papel es la luz sobre las que habrán de fijarse las tonalidades grises y negras. Tal como Hermosilla utilizo en sus piezas artísticas el juego de luces y sombras, logrando una modificación en el concepto de belleza en el grabado moderno y contemporáneo, se enfatiza en aquella belleza, las cualidades de los tonos negros en el juego de las tintas y los matices en el paso de la sombra a la luz, los colores de este modo se van reduciendo a un plano curvo de absorción hasta ser devorados por el negro.

En aquella absorción de las tonalidades, se genera el movimiento de la pieza artística que según Elena Segurajáuregui,

> *"El grabado nos ofrece el placer del detalle, el cuidado del trazo, la sutileza de la degradación de tonalidades, la sensualidad de una línea en punta seca o una mezzotinta, o la brillantes de una xilografía. El grabado invita a la larga contemplación de la obra, por la gran cantidad de detalles que pone, como si se tratara de descifrar un mensaje misterioso"*[108].

Cuando Segurajáuregui nos indica que el grabado nos alude a un mensaje misterioso, es lo que nos ha deseado indicar a través de diversas críticas, comentarios y estudios artísticos los diversos autores que han investigado sobre el grabado y más específicamente sobre Carlos Hermosilla. Dado que aquel mensaje misterioso en la pieza, es lo que podríamos definir como la idea preconcebida plasmada en la estampa, es decir, cuando observamos una pieza del artista porteño no estamos viendo lo que realmente evidenciaron sus ojos, sino que más bien solo vemos parte de lo que su observación logro captar en un momento de su vida para luego en relación a sus memorias e ideas, plasmar una construcción propia de los tres elementos indicados para generar un trasfondo en la pieza que viene siendo más que una escena típica del mundo popular, una idea particular y reconocible transversalmente a cualquier mundo popular donde el proletariado sea el principal eje de reproducción y plasmación visual.

Para mediados del siglo XX, el grabado ya poseía una técnica reconocida y un método aprobado por los críticos y estudiosos del arte, a lo que *El Mercurio* señalo sobre el Primer Salón de Grabadores Chilenos llevado a cabo en las inmediaciones del Ministerio de Educación en 1947 que:

> *"Impresión de verdadero optimismo nos ha causado la primera exposición de Grabadores realizada en la sala del Ministerio de Educación. Y decimos optimismo, pues consideramos que el país cuenta ya con un notable grupo de cultivadores del grabado al acido, lo que significa un nuevo jalón ganado para el arte y un estímulo*

[108] Elena Segurajáuregui, "El lenguaje del grabado: notas breves entorno a su evolución", *Revista Casa del Tiempo*, 58 (2003): 8.

para aquellos editores oficiales o privados que anhelan decorar con ilustraciones refinadas algunos libros de selección"[109].

Si bien *El Mercurio* no desligaba la labor ilustrativa del grabado como instrumento para otros bienes como textos[110], si reconoce que el grabado ya posee su propia técnica, su propio método de creación y una aprobación del mundo artístico como expresión de Arte dentro de la construcción institucional del monopolio de arte por parte de las Academias y Escuelas asociadas al Estado. Lo que hace entonces el periódico chileno, es reafirmar algo que ya se venía dando dentro de los Talleres nacionales y se sabía al respecto sobre las artes gráficas.

Dejándonos así por entendido, que no existe propiamente tal, un único modelo de alcanzar la aprobación artística por parte de los estudiosos, sino que más bien existe una diversidad de modelos y técnicas para alcanzar la creación artística, siempre y cuando aquella posea aquel talante ideológico de la aproximación de lo observable en unión a lo característico del artista que genera una pieza respecto a una sensibilidad que posee el autor en relación a lo que desea plasmar en la emocionalidad de quien se siente a observar y analizar la obra[111].

3.3. Hacia una aproximación social de la obra de Hermosilla a propósito de 3 obras

Establecer una aproximación social en torno a la obra de Hermosilla es una tarea compleja y refinada, dado que las fuentes han sido escasas y los críticos que se han encargado de interpretar y analizar las obras han hecho estudios sobre un numero acotado de piezas.

A lo anterior, entendiendo que los comentarios son acotados, se ha decidido utilizar fuentes criticas como también comentarios para estudiar las obras aquí enseñadas. Estas obras nos darán una relación con los temas ya propuestos y explicados en los anteriores capítulos,

---

[109] E.G., "Primer Salón de Grabadores", *El Mercurio*, martes 18 de noviembre de 1947 citado en Felipe Baeza Bobadilla, "Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99" (Tesis de Magister, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2017), 20.

[110] Para la misma década, en 1947 solo dos años de diferencia de la afirmación de *El Mercurio*, Antonio Romera ya afirmaba lo mismo que el periódico incluso ya había para el entonces dividido el factor ilustrativo-instrumental de la creación de un grabado. Por ende, Romera señala en La Nación que:

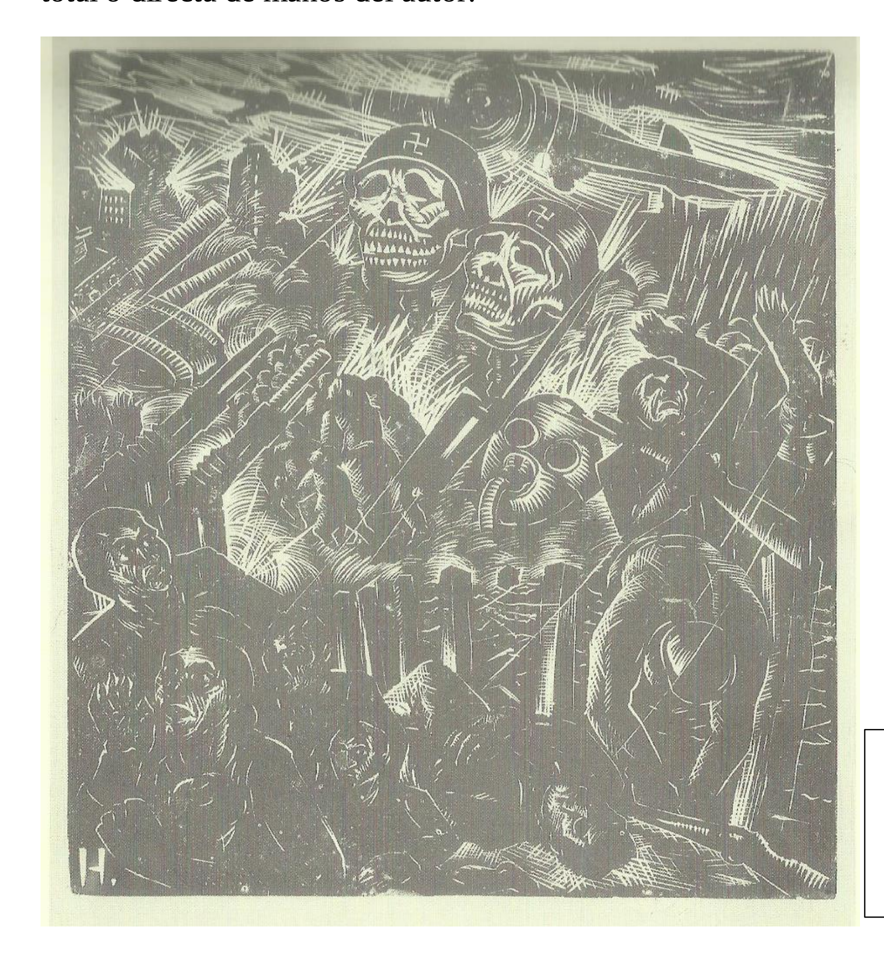
> *"Es indudable la nueva popularidad que está adquiriendo el grabado. Las exposiciones son cada día más frecuentes, y los artistas no desdeñan pedir a la plancha la posibilidad de expresar sus propios sentimientos.*
> *Lo primero que se advierte en el grabado de nuestros tiempos es su autonomía, su vuelo lirico, su alejamiento de la sumisión de otras artes, y la rebusca de una expresión que le sea propia. En los antiguos, el grabado tenia resonancias pictóricas. La insistencia en los elementos plásticos, en el claroscuro, en el juego de los valores, era lo peculiar en esos periodos.*
> *Se ha perdido, en cambio, todo lo que en el grabado era ilustrativo. En los grabadores del pasado el tema era por lo menos la mitad de la obra. (…) Hay hoy, sin embargo, una audacia técnica que busca nuevos horizontes y que aspira a enriquecer el arte del grabado con hallazgos inéditos.*

Para mayor información véase: Antonio Romera, "Grabados de André Racz", *La Nación*, 5 de septiembre de 1947 citado en Felipe Baeza Bobadilla, "Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99" (Tesis de Magister, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2017), 43-44.

[111] Actualmente hay una gran multiformidad en todos los medios y fines artísticos, con gran libertad para la experimentación. Muchos artistas estiman que es intolerable seguir alguna regla en el arte, puesto que la palabra "regla" está asociada con una coerción opresiva, todo lo contrario, a lo que busca el arte contemporáneo. Para mayor información véase: Thomas Munro, "El valor estético y los principios de la crítica", *Aisthesis*, 2 (1967): 22.

dándonos a modo de punto y coma, un cierre de ideas que han quedado con la falta de la iconografía para una comprensión total de lo investigado.

La primera de nuestras piezas tiene relación con la circunstancia histórica en la cual se desenvuelve Hermosilla en la década de los 40', espacio temporal donde el artista al relacionarse con los demás individuos y representantes de su momento decide desarrollar en el álbum de *Las Banderas* una obra que no posee nombre como tampoco una descripción total o directa de manos del autor.



Carlos Hermosilla Álvarez
Sin titulo
Linografía
32,5 x 27,4 cm

La obra perteneciente al álbum de *Las Banderas* de 1943, nos representa aquella influencia externa de las Guerras Mundiales, donde la generación de grabadores del 40' tuvo la tendencia a sentirse influenciados por los conflictos internacionales como espejo de las vivencias personales en Chile. Si bien, la generación del 40' a la cual perteneció Carlos Hermosilla no fue un grupo que lo influencio en el total de su creación, si logro permear a aquella intención de necesidad por retratar las escenas bélicas que dejaban a la vista las consecuencias de las decisiones de quienes ostentaban el poder.

Lo anterior, se relaciona en el contexto de época nacional con la Matanza del Seguro Obrero, llevada a cabo en 1938 por parte del gobierno de Arturo Alessandri Palma a los sublevados militantes del Movimiento Nacional Socialista Chileno (NACI) pro-ibañistas que querían

desarticular al aparato gubernamental provocando un golpe de Estado, para poner de esa forma al exdictador Carlos Ibáñez del Campo en el puesto de máxima autoridad del país. Aquella matanza perpetrada contra el movimiento NACI, fue un freno contra el movimiento internacional del nazismo que había llegado a Chile, donde los jóvenes militantes poseían los mismos valores y símbolos fascistas al igual que en Alemania para fines de la década del 30', elementos que son rescatados en la obra de Hermosilla referente a los cascos y cráneos que se estampan en la parte superior de la pieza artística.

En la obra identificamos estos cráneos que hacen alusión al nazismo que puede ser una dirección directa al movimiento europeo como también a su variante latinoamericana, dado que para la época tras una crisis económica internacional y un conflicto armado en el viejo continente es difícil que el artista se haya movilizado hacia Alemania, para conocer con sus propios ojos el simbolismo del Partido. Por ende, es más cercana la teoría de que Hermosilla haya conocido al nazismo a través del NACI, comprendiendo en su intimidad por los dichos de momento e informaciones llegadas del exterior, que determinado movimiento no era positivo ni pluralista en sus disposiciones sociales y políticas, estando completamente en contradicción con los ideales políticos del Partido Comunista que promovía el artista entre los suyos.

Así, nos encontramos con que los cráneos como representación de muerte, es un llamado a los militantes de la izquierda y a todo aquel que posea conocimiento del movimiento NAZI internacional a tener cuidado con el movimiento político, que solo conllevaba a la muerte y a la destrucción asociada a los tanques e industrias de guerra que se observan alrededor de los cráneos con cascos NAZIS. El movimiento político era además bastante conocido por los campos de concentración que se habían desarrollado a fines de la década del 30', ante ello era de conocimiento general en el mundo que el nazismo no era un Partido que permitiera la libertad ni la dignidad de quienes no estuvieran dentro de sus categorías aceptables.

Ya entrando en una observación más inferior de la pieza, nos percatamos que los sujetos parecieran estar al otro lado de un océano o de una cordillera debido a aquellos trazos en movimiento que ejercen la función de paisaje en el inferior de la estampa. Estos sujetos que ubicamos en la inferioridad no son vistos como soldados o guerreros, sino que más bien se representan como individuos comunes, con temor en el rostro de alguno de ellos, otros, como la mujer de la esquina inferior izquierda con un bebe en brazos huyendo de la situación y, por último, en el costado inferior derecho con cadáveres víctimas de la guerra.

Ahora bien, si el autor nos ha querido indicar los horrores de la guerra, lo ha hecho de forma muy jerarquizada, ya que en el costado superior identificamos a los líderes o potencias de la guerra con sus símbolos y elementos propios como las industrias que van relacionadas a la guerra y al conflicto. En el costado inferior terminamos viendo a individuos comunes con rasgos más americanos que europeos, que demuestran en sus rostros aquellas sensaciones de temor y miserabilismo que producen los que gobiernan sobre los gobernados. En la relación entre el mundo europeo y latinoamericano, es que nos encontramos con el movimiento NAZI,

en su modificación chilena con el NACI, en cuanto a lo que pueden llegar a ser las consecuencias de un movimiento político fascista y contrario a la libertad ideológica y social, donde los efectos no son solo políticos, sino que también humanos, donde son los individuos más inferiores y desprotegidos los que sufren los estragos de aquellos que solo desean expandir su poder a través de lo transcontinental.

Tal como señala Antonio Romera,

> *"(...) su obra es, por lo demás, una postulación de su aspecto viceral y entrañable, reflejo de un destino cruel que, lejos de divorciarlo del hombre, lo hace solidario de sus desventuras y lo empuja a comprenderlo"*[112].

Aquella indicación de Romera, hace referencia a ese rasgo profundo del deseo por enseñar los sucesos tal cual su ideología interna lo lleva a percibir y sentir los hechos contados bajo un total sufrimiento y crueldad evidenciado por las clases bajas o populares. Destacándose así, unas desventuras del mundo popular debido a las decisiones de un *establishment* que solo produce y acciona de acuerdo a sus deseos personales sin cuestionarse los efectos sobre el grueso de la población.

En cuanto a la segunda obra, esta corresponde a *La Huida*, una pieza que al igual que la anterior no posee una referencia exacta más allá de su nombre y la técnica del linóleo con la cual se desarrolló.



Carlos Hermosilla Álvarez
La Huida
Linografía
30,2 x 17,5 cm

[112] Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 19.

Lo que podemos interpretar en base a esta pieza es él o la individua que se ve en ella, dado que existen elementos como los zapatos que tienen mayor relación aun calzado femenino, como también la posible utilización de una falda por parte del personaje. Si nos detenemos en los zapatos del individuo podemos asociar el calzado a uno femenino, dado que, por sus características finas, redondeadas y sin cordones podemos asociarlo al calzado denominado como "chinitas", el cual es típico de uso en mujeres, hecho que Hermosilla conocía muy bien por sus anteriores trabajos esporádicos en zapaterías en su juventud durante el tiempo que vivió en Concepción y Santiago.

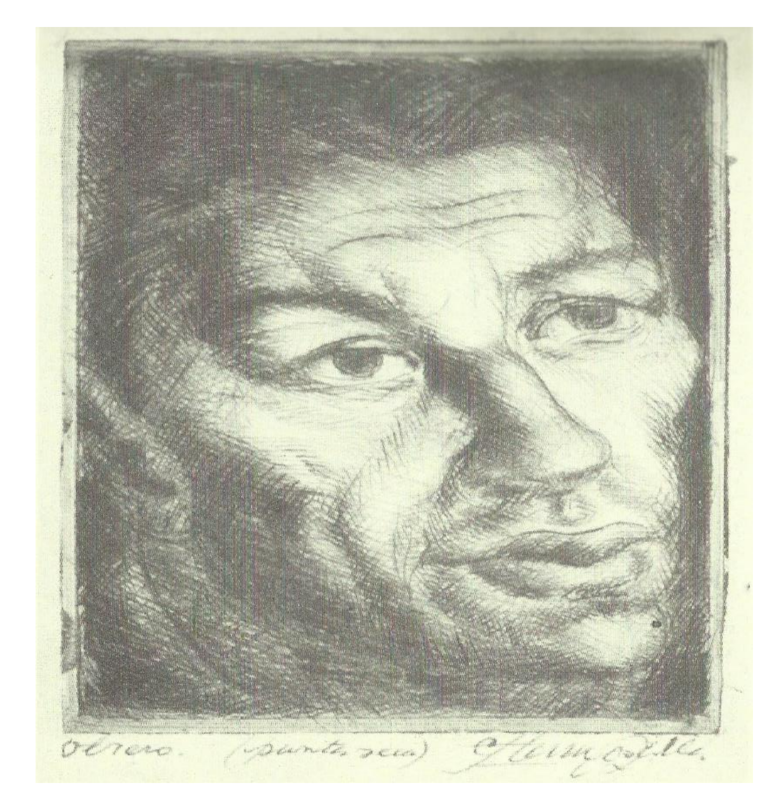
Además, el zapato, aquí juega un papel fundamental en las clases bajas, ya que gran parte del mundo popular para mediados del siglo XX no tenía acceso a un buen calzado o simplemente no tenía acceso a este. Entendiendo que la pieza hace alusión a una mujer del sector bajo, pero que, dada la escena, se ve envuelta en mantas que cubren su rostro por el frío para poder identificarla como una fémina, el artista genero un símbolo diferenciador en la sección baja de la estampa, una sección que a la vez viene a juego de primera plana en el costado derecho e izquierdo cuando observamos el piso para llevarnos al fondo del paisaje. Los zapatos de esta forma juegan el rol de identificación en cuanto al género, como también de elemento de apoyo para entender el símbolo de la escapada femenina de su entorno conflictivo que la obligo a huir.

La Huida, como lo dice el título de la obra, es un escape del personaje de una situación que posiblemente haya causado un mal en la protagonista de la pieza, podemos deducir que "la mujer" huye de su hogar debido a un conflicto con su pareja o familia saliendo de ese entorno junto a lo que parece ser un bebe en brazos. La escena por el paisaje de fondo nos podría llevar a un ambiente rural, sin edificios o industrias como es común en Hermosilla cuando utiliza la función de enmarcar a un individuo en un escenario correspondiente a una ciudad.

El posible bebe que no se logra identificar en la obra, el cual sea tal vez, la razón de huida de esta posible madre de una relación tormentosa como también de un rechazo familiar debido al nacimiento de su hijo. El personaje podría huir principalmente hacia la ciudad en busca de mejores oportunidades, al verse enfrentada a un conflicto familiar como también al abandono por parte de estos, llevando a la "madre" a huir de su entorno teniendo la esperanza de una vez pasado el frío y el viento lograr encontrar un mejor futuro para su bebe.

Hermosilla dentro del contexto de *La Huida*, es un hombre cercano a sus obras ya que en cada una de sus creaciones hay una relación directa con lo observado, conversado o vivido por el artista en sus diversas circunstancias personales como también colectivas. Tal vez *La Huida* le recuerda sus vivencias personales de movimiento demográfico por mejoras económicas y laborales de su familia, el escape de una mujer y su bebe también pueden ser relacionados a los casos de múltiples individuos que huyeron del campo a la ciudad en búsqueda de mejores oportunidades económicas y de vida, dado que el campo para mediados del siglo XX ya no generaba tantas oportunidades y trabajo como la ciudad se las estaba proveyendo a los individuos que comenzaban a poblarla.

La última de las obras seleccionadas hace referencia al factor popular como símbolo de representación a través del *Rostro del Pueblo*, un emblema que creo Hermosilla como la complementariedad de los elementos característicos físicamente que posee un individuo propio de la clase proletaria.



Carlos Hermosilla Álvarez
Rostro del Pueblo
Puntaseca
16,2,5 x 12,7 cm

La representación del mundo popular en un solo rostro que nos lleva a una visibilidad en la forma que posee la estampa como ejemplo de un semblante propio de ilusión o esperanza frente a un porvenir incierto. La imagen a través de rasgos físicos como arrugas o la cara quebrantada por las labores del día a día, nos llevan a un reconocimiento inmediato de un sujeto perteneciente a un sector trabajador o del mundo popular. Aquel rosto, además presenta un cansancio notorio en las facciones de sus ojos que podría estar relacionado al trabajo en el campo de sol a sol o la construcción, ambos rubros donde en consecutivas ocasiones los individuos se encontraban en conflictos emocionales asociados a las mujeres o al alcohol, dejando rastros en los ojos de los golpes recibidos durante estas peleas de obreros.

Esta explicación del cansancio y la caída de los parpados es muy visible en el ojo izquierdo del sujeto retratado, ya que en el podemos ver una hinchazón debido a un golpe como también a una infección, pero contextualizando las circunstancias de la época entendemos que los hombres se veían en constantes peleas banales debido al exceso de la bebida. Junto a los ojos es de rescatar los labios anchos y voluminosos, no muy característicos entre los chilenos del siglo XX, pero si entre algunos sujetos del mundo popular por aquella mezcla genética entre los chilenos de la época y los negros que aun vivían en el país trabajando en los campos como gañanes o cargadores. De este modo, los labios no son puestos al azar voluminosos en la

pieza, sino que más bien son un símbolo de la mezcla genética entre los sujetos del mundo popular que no encuentran distinciones a la hora de su relación, entre ellos solo entienden que existe su mundo y todos quienes caigan en este, son libres de estar entre ellos, ya que más bajo de lo que han caído no pueden caer, ni existir individuo más bajo para la reproducción.

Un rostro desgastado por el trabajo, por los conflictos diarios del alcohol y representativo de las mezclas sociales bajas, nos enseña a un hombre adulto a primera impresión, pero dedicándonos minutos de observación logramos ver que para el siglo XX era bastante común ver caras gastadas y envejecidas de los jóvenes consecuencia del trabajo bajo el sol sin protección que les disminuyera los efectos del clima. Ante ello, se debe agregar el consumo excesivo de bebidas que poseían los hombres para mediados de siglo, donde las tabernas jugaron un papel en la expansión del alcoholismo entre los sujetos populares para escapar de sus tragedias cotidianas y su miseria familiar.

El placer de la obra dependerá de la articulación de la técnica en los tonos graves y a veces melancólico[113] que posee el grabado de Hermosilla en sus creaciones, ya que este arte como lo hemos planteado no es un asociado a lo "bello", podríamos incluso decir que este arte es "feo", entendiendo por fealdad aquello que la sociedad no quiere ver ni hacerlo ver. El *Rostro del Pueblo*, por ende, es aquella fealdad que la sociedad chilena del siglo XX intentaba ocultar para ir en una dirección más cercana al progreso y los avances del primer mundo, ante ello, es necesario dejar de lado esa marginalidad y carencia propia de los individuos populares que se mantienen en la decadencia económica y social.

El criterio de valor para categorizar una obra como la de Hermosilla varía entre el absolutismo y el relativismo, dado que no es una pieza en absoluto por la razón de no ser un individuo como tal –ya que no posee nombre ni identificación, es decir, no es un retrato- como también es una obra que no tiene la intención comercial de pertenecer a alguien, en segundo lugar es asociada al relativismo por la razón de que la obra puede ser entendida desde un contexto de precariedad hasta uno de explotación, donde el artista engloba cada uno de esos elementos en un solo icono para dejar al observador la elección final de establecer el título o el sentido de la obra[114].

Si bien, el arte de Hermosilla es propiamente una influencia popular debido a sus vivencias personales y externas, es también el mismo artista una influencia sobre el arte de lo que es el

[113] En cuanto a lo melancólico, Romera hace alusión de aquello cuando se refiere a Carlo Hermosilla como un artista que retrata escenas del mundo popular en base a la influencia ejercida de los *espíritus tutelares* sobre él, donde aquellos individuos son retrataos bajo un escenario que personifican escenas tristes y dramáticas por la "miserable" realidad que deben llevar los sujetos pertenecientes a las clases bajas en la ciudad de Valparaíso a mediados del siglo XX. Para mayor información véase: Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 19-20.
[114] Análisis basado en la obra de Thomas Munro, donde produce una teoría del criterio de valor en torno al arte moderno, desde un punto absoluto de lo que se entiende por expresión artística hasta un punto de relativismo estético donde varían las creaciones artísticas desde inicios del siglo XX. Para mayor información véase: Thomas Munro, "El valor estético y los principios de la crítica", *Aisthesis*, 2 (1967): 19- 21.

mundo popular, entendiendo que el arte moderno al cual se le engloba al artista porteño no debe ser siempre agradable o hermoso a los ojos del *establishment*. Los criterios a los cuales se rige Hermosilla en su propio contexto le permiten poder extrapolarse a lo que la sociedad en su momento entendía por belleza y, aproximarse a categorías opuestas que le permitieron una mayor experiencia sensitiva y emocional, logrando así crear símbolos y significantes como el *Rostro del Pueblo*.

4. Reflexiones en torno a la obra de Hermosilla

4.1. Discurso y lenguaje de la obra

Un discurso propiamente tal del grabado no existe en los estudios referentes al arte. Dado que no hay un estudio sistemático de la historia del grabado que nos aproxime a una visión de la intención sobre la expresión artística, como método general de representación. Lo que hemos logrado en esta investigación a través de Carlos Hermosilla Álvarez, es demostrar que hay una intención en el grabado, específicamente dentro del artista como individuo particular en su contexto temporal, sin extrapolar esta interpretación a otros artistas contemporáneos a él o afines a las artes gráficas.

La escritura del arte chileno ha generado interés importante por la pintura y la escultura, dejando de lado un análisis referente al grabado, generándole solo espacio en citas, pies de página o algunos capítulos relacionados al arte nacional. Como señalo Alberto Madrid en su ensayo de 1995:

> *"La ausencia de una historia del grabado pone en cuestión y evidencia los olvidos en los relatos de la escritura del arte en Chile, pero además torna problemática su ideología escritural y sus referentes, expresada en la jerarquización de las manifestaciones plásticas y su inscripción"*[115].

Por ende, lo que nos queda para estudiar en torno al lenguaje propiamente tal del grabado, es solo una "historia empírica" escrita por críticos y comentadores de arte a través de diversas exposiciones y álbumes que han hecho los diversos artistas desde inicios del siglo XX. La problemático de esto, es que al no existir una discursividad lineal sobre el progreso, evolución o transformación del grabado, no es accesible hacer un trazo recto de lo que han sido las artes gráficas en su desarrollo nacional[116].

Ante la falta de un discurso propio y un estudio sistemático el mismo Hermosilla problematizo la ausencia de una historiografía en el arte que el desarrollaba, señalando que el peligro de la amnesia que se produce con el desaparecimiento físico de artistas, su olvido social, y por ende, histórico deja un vacío de lo producido e intencionado por estos[117].

---

[115] Alberto Madrid, *La línea de memoria (ensayo sobre el grabado contemporáneo de Valparaíso)* (Valparaíso: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación, 1995), 5.

[116] José de Nordenflycht se refiere a esta problemática en su artículo de la Carta Archivada, donde que el enfoque temático del grabado ha sido tratado precariamente por el canon historiográfico artístico chileno, donde los documentos y piezas no han sido identificadas y tratadas como se les debe. Finaliza su crítica infiriendo que los documentos merecen ya un lugar en el Archivo y una decente mantención de sus materiales. Para mayor información véase: José de Nordenflycht. "La Carta Archivada: periferias *fuera* de la periferia" (Ponencia presentada en la Conferencia Anual del ICAA del Museum of Fine Arts Houston, Houston, Texas, 16 de octubre de 2006).

[117] Hermosilla declara esta preocupación en una nota de 1949, tras la muerte de Pedro Skarpa, afirmando que en Chile no existe con quien compararlo, "salvo tal vez a Pedro Celeron de Valparaíso, también ya desaparecido con su tragedia y su obra, en forma tal que en estos momentos no se sabe si está vivo o muerto", indicando que los artistas del grabado al no ser reconocidos dentro de la historiografía como individuos que han aportado al arte, donde sus obras no fueron estructuradas e insertadas en el mundo artístico, al fallecer todos estos pasan al olvido como si nunca hubieran existido. Para mayor información véase: Hugo Rivera, "Cuatro recuerdos cardinales para un grabado de memoria", en *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano Adelantado del arte de grabar* (Valparaíso: Editorial Puntángeles, 2003), 35.

La falta de un estudio propio y sin elementos que sean reconocidos por el método artístico nacional, deja al grabado sin el alcance social que por origen posee impidiendo que sea reconocido por ello. Ana Cortés en su posición como maestra del Taller de Artes Gráficas de la Escuela de Artes Aplicadas señalo que,

> *"Una ciudad sin 'gritos pegados en los muros' seria hoy en día casi una ciudad silenciosa, a pesar de los miles de ruidos mecánicos que nos aturden sin que les escuchemos"*[118].

Ya que para la artista el lenguaje del grabado está en la calle, en la cotidianidad de los individuos que al observar un panfleto o afiche observaran en ellos escenas de su propio mundo, retratadas a través de la sátira o el discurso político de sus demandas o vivencias. El lenguaje entonces del grabado, en su función de afiche tenía la intención de generar una cercanía más próxima con cualquier individuo que transitara las calles y de paso manejara cierto léxico del contexto político-social de mediados del siglo XX.

Si bien, la explicación de Cortés fue en su momento necesaria para entender una de las funciones del grabado en el mundo cotidiano, con estudios posteriores nos hemos percatado que aquella función escapa de quienes no poseían un lenguaje, por ende, el grabado que hemos tratado en esta investigación ligado al mundo popular necesito de otro nexo para hacerse con estos individuos populares más propios y cercanos.

Tomar el grabado en su discurso y lenguaje sobre los efectos sociales es tomar al elemento característico que define este estudio. Para entender el factor social debemos ver el tiempo histórico donde artistas como Cortés o Hermosilla definen como debía ser el estudio de las artes gráficas, definiendo el arte popular como aquella expresión nacida de las vivencias de los estratos bajos, siendo el producto de aquello no propiamente popular, ya que como lo define Ortega y Gasset, el arte "nuevo" al cual no están acostumbrados los conocedores de la expresión artística generara rechazo y en ocasiones una impopularidad.

Lo que sucede según Ortega y Gasset, es que el arte impopular no es entendido por el mundo conocedor de arte, aquella expresión genera un rechazo porque en ocasiones no es propio a su mundo o a lo que estos entienden por arte. El arte "nuevo" entendiendo así a las expresiones de Hermosilla en aquel contexto de la década del 40', no era para todo el mundo, si bien, existían clases bajas que podían observarlo y entenderlo como un regalo del maestro a ellos por posar para su lienzo o generar ideas en su trazo, no lo lograban entender en su profundidad más allá del obsequio. Por otro lado, lo que provoca Hermosilla es dar una vuelta a aquel concepto de impopularidad, donde la minoría como establece Ortega y Gasset no son los sabios y gustosos de este arte, sino que más bien los que rechazan, siendo entonces la mayoría los que aprecian el arte impopular, el cual la Academia no lo acepta, cuando por el

[118] Ana Cortés, "Ensayo para una reseña de la historia del affiche en Chile", *Revista de Arte*, 15 (1937): 4.

contrario el mundo cotidiano lo acepta y lo reconoce como algo superior aun sin saber a fondo su teoría o intencionalidad en el momento de la creación[119].

Cuando hacemos una diferencia entre el arte popular e impopular bajo los criterios analizados, nos percatamos que existe además un perfil social que nos delimita y encuadra el discurso creado por el grabado, existe según Gayo, Teitetelboim & Méndez una comparación dentro de lo cultural de las clases no pertenecientes a la élite, donde aquellas buscan en su interior definirse diferentes. Por un lado, la creciente clase media busca acercarse a un arte en mayor producción y cada vez más accesible a los poseedores de recursos económicos, mientras que en su rechazo de estatus se encuentra la clase obrera –la cual bajo nuestro estudio entraría en la clase popular- la que, está en aquella representación del perfil cultural de las masas, pero aquel perfil nos permite una reflexión más tolerante y una visión comunitaria de los hechos retratados, dado que esta clase al no ser consumidora de arte para masas desconoce su función y su discurso, pero es capaz de llegar a entender el lenguaje, ya que puede ver en la iconografía símbolos que les son propios y próximos a su realidad[120].

A través de los siglos de la Historia del Arte, una de las funciones de la expresión artística más reiteradas ha sido la de ayudar a trasmitir la herencia cultural de un grupo a las generaciones venideras, del mismo modo, tanto las imágenes como las esculturas han permitido a los sujetos aprender sobre hechos o circunstancias tanto pasadas como presentes cuando la falta de gramática fue abundante en la población. Así, los cuadros y la literatura oral se usaron como un material pedagógico para quienes no sabían leer, explicándoles a través de estos instrumentos los sucesos.

Bajo este parámetro, el arte ha cumplido la función de ser un medio para entender los hechos. Ahora bien, esos hechos son entendidos de diferentes formas bajo diversas modalidades de intención del artista, ya que, en nuestro caso particular, el grabado de Hermosilla nos ha dirigido hacia un lenguaje social con una carga proletaria y reivindicativa muy notoria en sus piezas, intencionalidad la cual estuvo en las artes gráficas desde sus raíces en la masificación de este arte, dado que…

[119] Análisis basado en la definición de Ortega y Gasset sobre las diferencias entre arte popular y no popular o impopular, donde el autor categoriza a ambos tipos de arte definiendo el primero de ellos más cercano a las masas donde es entendido por todos y aceptado, en cambio el arte impopular, aquella nueva expresión solo puede ser entendida por los que saben sobre arte, los que frecuentan galerías o salones, dejando de entredicho que la impopularidad del arte es lo que hace a un arte exclusivo para una cierta clase superior con mayor educación artística y mayor capacidad de análisis sobre expresiones más profundas. Para mayor información véase: José Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética* (Buenos Aires: Austral, 1999), 45-47.

[120] Para esta comparación entre las clases medias y clases obreras desde mediados del siglo XX hasta fines del mismo, se utilizó un estudio de Gayo, Teitetelboim & Méndez donde generan una investigación del consumo cultural por parte de las clases sociales y su fragmentación a la hora de ser poseedores/consumidores de objetos o situaciones de índole artística, como por ejemplo la obtención de pinturas, la habitualidad al cine o al teatro, o en nuestro caso particular la identificación de símbolos que acercan la realidad de los sujetos a una pieza de arte. Para mayor información véase: Modesto Gayo, Berta Teitetelboim & María Luisa Méndez, "Exclusividad y fragmentación: los perfiles culturales de la clase media en Chile", *Universum*, 28 (2013): 101-105.

> *"En términos no-estéticos, el grabado era considerado solo como un medio para la transmisión de ideas a través de la imagen; y luego, tras un proceso pedagógico-divulgativo, las estampas pudieron ser valoradas desde el efecto estético que producen"*[121].

Por lo tanto, se entiende que la principal lectura del grabado es en torno al medio para lograr otro objeto, luego de aquello cuando se logró institucionalizar este arte y entrar en las categorías nacionales de expresiones artísticas con espacios en Salones y galerías se modificó dicho lenguaje, hacia un entramado más autónomo donde se le reconoció al grabado su independencia de otras artes "máximas" pero bajo la categorización o unión con el mundo del dibujo –una categoría bastante baja para la década de 1940, que en su momento también fue criticado por Carlos Hermosilla-, lo que permitió que las artes gráficas entraran en los Salones Oficiales pero manteniendo esa marginalidad del invitado o del que pasa por allí pero no quedara eternamente.

Por otro lado, el discurso del grabado de mano de Hermosilla va ligado a esta visualización de las clases populares y su posición dentro de la marginalidad del arte como representación de las vivencias cotidianas de estos individuos, los cuales bajo el trazo del artista porteño asumieron una carga ideológica y política de su función dentro de la estructura social[122], reconociéndose a sí mismos como populares bajo la definición del artista como también individuos dotados de grandezas propias de su precariedad y las faltas de acceso a una vida cómoda consecuencia de las presiones de una clase superior que observaba a la cultura chilena como suya y propia.

A ello, Osvaldo Loyola define a los grabados de Hermosilla en relación a los sujetos populares como una representación de la vida cotidiana del pueblo, con elementos de ternura y grandeza que enseñan los motivos predilectos del artista porteño a la hora de retratar a un individuo que se asoma frente a sus pupilas. Esta intención de retratar sujetos del mundo común y corriente es una característica muy propia de los realistas de la década del 40', donde buscaban demostrar un mundo diferente y más cercano al contexto que vivía el grueso de la población chilena que hasta entonces había sido solamente tomada en cuenta para algunos pintores y representaciones de índole artística, desde la posición académica de principios del siglo XX.

4.2. Valoración política y militante

Hermosilla como sujeto particular dentro de un espacio temporal único, es influenciado por su entorno socio-cultural el cual lo lleva a desenvolverse dentro del estilo realista de mediados de 1940, donde conoce las técnicas y teorías de este nuevo movimiento en Chile

---

[121] Felipe Baeza Bobadilla, "Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99" (Tesis de Magister, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2017), 14.

[122] Osvaldo Loyola, "Las actuales tendencias realistas en la pintura chilena", *Revista de Arte*, 15 (1961): 11.

que se afianza de las crecientes luchas sociales de inicios del siglo XX que convergieron en los gobiernos del Frente Popular, tal como lo señalo Osvaldo Loyola en su estudio:

> *"La formación ideológica y plástica de la mayoría de los pintores comprendidos en estas tendencias, está vinculada, directa o indirectamente, al rico y complejo proceso político, social y cultural que tiene su culminación en el llamado movimiento del Frente Popular"*[123].

Dichas tendencias realistas-populares fueron las que formaron los inicios de la ideología de Hermosilla, el cual, si bien ya militaba desde 1937 en el Partido Comunista Chileno (PC), con las expresiones artísticas de la generación del 40' encontró un apoyo artístico que influencio sus obras desde esta década en adelante con mayor fuerza y sentido, dentro de una intención de reivindicación de las luchas sociales en el país.

Otro aspecto importante dentro del estilo realista, fueron las constantes representaciones de luchas sociales que comenzaron a ser el centro de atención principal de artistas como Venturrelli, Escámez, Lobos, Faz, entre otros contemporáneos a Hermosilla. Estas luchas sociales se moldearon en torno a las concentraciones y desfiles representados a través de diversas facetas de la lucha social, tal como lo hemos observado con el álbum de *Las Banderas* de Carlos Hermosilla, donde se observan tanto reivindicaciones de *Las mujeres* en el mundo político como también luchas labores en las estampas *Sin Título* del artista que representan al mundo proletario enfrentándose al *establishment* para mejoras en el ámbito salarial como también de seguridad.

Si bien, Loyola afirma que las tendencias a la representación popular poseen un germen en la generación del 13', en este estudio lo que se ha buscado es contextualizar el espacio en el cual se desenvolvió Carlos Hermosilla, demostrándonos las fuentes que el artista porteño es más cercano a su generación de artistas realistas y grabadistas que a la generación de inicios del siglo XX, la cual solo buscaba retratar escenas del mundo popular como una intención de visibilidad sin crítica alguna, dado que muchos de esos artistas solo generaban piezas sociales por influencias europeas que habían llegado al país. En cambio, la generación del 40' donde se desenvolvió Hermosilla desarrollaba piezas artísticas de índole popular no por influencia externa, sino que muchos de estos grabadores realistas habían vivido en circunstancias que los acercaron más a las clases bajas experienciando como es la situación de aquellos individuos.

Sumado a las situaciones particulares de cada artista grabador que se ha nombrado en este estudio, la pieza artística va acompañada de una crítica al sentido del arte y su función para mediados del siglo XX, donde el arte debía salir del Salón y llegar a los rincones de todo el país, masificar el arte y acercarlo a los individuos que no habían sido retratados en amplitud fue el objetivo de estas nuevas generaciones de artistas que rompieron con el arte social como

[123] Osvaldo Loyola, "Las actuales tendencias realistas en la pintura chilena", *Revista de Arte*, 15 (1961): 11.

una de las aristas de un obra artística, generando un nuevo esquema de artista que se dedica única y totalmente al arte popular o de índole social, posicionando a este como un icono de crítica política y social que debía ser tomado en cuenta dentro de la Academia e institucionalizarse como Arte dentro de la estructura artística nacional

Para David Siqueiros que tuvo la oportunidad de ver el álbum de *Las Banderas* en una de sus primeras exposiciones en conjunto a Hermosilla, identifico en aquel artista un sello político-ideológico que hasta el momento nadie se había atrevido a señalar, calificando de *"artista militante antifascista"*[124], agregando que *"Hermosilla Álvarez es, así, resumiendo, un ejemplo inmediato para todos los artistas de Chile y, en termino generales, de la América del Sur…"*[125].

El hecho de que Siqueiros reconociera en Hermosilla una tendencia política, era un hecho poco habitual en los comentarios artísticos, dado que se esperaba que el arte estuviera al margen del mundo político y solo se dedicara a su labor de expresión humana y de representación de la belleza en sus más puros ideales. La situación en aquel momento, era que los ideales a los cuales se esperaba llegaran todos los artistas se estaban modificando, ya que la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Chile ya no tenía el monopolio del arte, habían nacido otras Academias o Escuelas dentro de la misma institución universitaria como también fuera de ella. Cada una de ellas fue agregando o quitando elementos a la definición de arte y a sus objetivos a seguir, dejando un camino abierto a nuevos movimientos como el realismo-popular al que se apegaron artistas como Carlos Hermosilla.

El realismo al cual nos hemos referido tiene una notable carga social, la cual pese a las militancias propia del artista se debiesen enmarcan en un realismo socialista como ha sido en otros artistas contemporáneos a él[126]. Sin embargo, Hermosilla en una suerte de personaje con cualidades bastantes únicas e intenciones a veces peculiares tiende a un realismo popular más vernáculo[127], refiriéndonos con aquello a ciertos elementos únicos que encontramos en sus grabados como símbolos que solo el artista maneja como asociaciones de su mentalidad política que el lleva a un mundo popular, que en muchas ocasiones no les son propias, como es el caso de los escenarios distorsionados que nos llevan a pensar que el sujeto retratado puede estar en cualquier punto del campo o la ciudad tanto de Chile como del mundo,

---

[124] Alberto Benavidez (curador), *El grabado Social y Político en la Argentina del siglo XX*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 1992 citado en José de Nordenflycht, "Grabador local en contexto global", en *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano Adelantado del arte de grabar* (Valparaíso: Editorial Puntángeles, 2003), 62.

[125] David Siqueiros, *Un gran artista de época*, Diario *El Siglo*, domingo 1 de agosto de 1943, pág. 10 citado en José de Nordenflycht, "Grabador local en contexto global", en *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano Adelantado del arte de grabar* (Valparaíso: Editorial Puntángeles, 2003), 62.

[126] Los contemporáneos a Carlos Hermosilla se estudian en el subcapítulo *1.4. Hacia una discusión crítica del grabado*. Donde analizamos los principales artistas exponentes de la década del 40' y sus tendencias realistas que confluyen en la intencionalidad de la representación social.

[127] La concepción de vernáculo es estudiada por Nordenflycht en La Pasión del Grabado, donde genera una aproximación al concepto a través de una división entre el realismo propiamente tal de la generación de 40' en comparación al realismo desarrollado por el artista porteño. Para mayor información véase: José de Nordenflycht, *La pasión del grabado 80 años. Taller de Carlos Hermosilla Escuela de Bellas Artes Viña del Mar* (Valparaíso: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019), 27.

individuos que no poseen nombre y que pueden aludir desde el obrero que Hermosilla vio en las tardes de regreso a su hogar como al obrero que el posee en su mente en base a sus recursos más íntimos de su infancia o lecturas que le han generado un personaje propio de como debiese ser un sujeto con tales características.

Aquellas obras producidas por Hermosilla a mediados del siglo XX, poseían elementos propios de un sueño de la voluntad perseguida por el artista, en la acción del oficio de impresión es un trabajador, un artesano y un obrero en la reproducción de ediciones, es un hombre que es parte de la estructura que desea sacar a la luz demostrando su existencia.

Las complejidades sobre la veracidad de la militancia del artista plasmado en su obra residen en el estudio más acabado durante el siglo XX, referente a la monografía de Antonio Romera, el cual extirpa todo elemento político del análisis de los grabados de Hermosilla. Para Romera no existía una intención política tras los símbolos del trabajador, de la mujer o de los niños jugando en la calle, todo ello era parte de una fraternidad que poseía el artista porteño con su entorno más próximo, lo cual puede ser veraz hasta el punto donde aquella fraternidad vaya de la mano con una intención de demostrar algo más que una simple imagen, sino que más bien un símbolo, un icono que pueda ser leído bajo cualquier lengua y posea el mismo mensaje en todos ellos.

Romera define la obra como…

> *"(...) teñida de ternura y a la vez de un cierto tono polémico… se acerca a una vertiente ética sin que el roce con el aspecto moral apague el valor plástico de los grabados"*[128].

Con la ternura alude a esos rostros de hombres y niños que pueden ser retratados con delicadeza y cuidado en sus facciones, donde se preocupa de embellecer la obra, demostrando que la vida del mundo popular también puede poseer elementos de belleza y emociones nobles, la cita se vuelve problemática cuando menciona el tono polémico que se acerca a un tema "ético", ya que para Romera la moral del contexto de arte de su tiempo no necesitaba ni debía acercarse al mundo político, la ética de Hermosilla por el contrario lo hacía acercarse notoriamente al mundo popular con intenciones de demostrar su precariedad y pobreza tanto material como espiritual, no para demostrar la belleza en la pobreza, no para embellecer un mundo lleno de falencias y faltas como lo indico Romera.

Hermosilla como actor político, comprometido con su mundo popular recurre al mundo político del Partido Comunista como un ideal que logra darle sentido a sus vivencias personales y que le da las herramientas culturales-políticas, para poder enfrentarse al Estado elitista que poseía el poder y los medios de producción para obligar a las masas populares a ser explotadas ante la situación de no poseer otros medios de subsistencia. En el arte logro

[128] Antonio Romera, *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16* (Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, 1959), 10.

encontrar un medio para masificar a todos los estratos sociales y al mundo cultural la vida en precariedad, un mundo que no se había tomado en cuenta por la Academia y que lo había dejado sin imágenes a las cuales verse como elementos dotados de historia. Lo que produjo Hermosilla con sus múltiples ediciones, fue darle un sentido y una línea histórica al mundo popular sobre el cual poder escribir con fundamentos iconográficos las vivencias y hechos de su contexto tanto en la ciudad de Valparaíso-Viña del Mar como a nivel nacional.

Alberto Madrid, uno de los críticos y comentadores de arte que más se ha dedicado al estudio de Carlos Hermosilla en los últimos años, ha generado una dura crítica a la monografía de Antonio Romera. Dado que para el contexto de 1959 era bastante conocida la militancia de Hermosilla en el PC, lo cual además se sustenta con la perspectiva de David Siqueiros sobre la ideología de Hermosilla y otros artistas como Antonio Quintana, ambos "verdaderos" ejemplos de representantes de los ideales del pueblo.

En relación a su investigación que contradice a Romera, Alberto Madrid utiliza una cita de Nelly Richard donde aquel infiere que,

> *"La historia del arte oficializa su informe (la historia del arte se vuelve historia oficial) en cuanto calla las opciones que lo rigen, dando a conocer tal informe no optativamente sino imperativamente como único informe posible"*[129].

Donde se reconoce específicamente el origen de la intención de Romera, dado que sí para su contexto no se desprendía al arte de Hermosilla de su militancia política no se podría oficializar un estudio académico sobre el grabado del artista porteño para ingresar a los "altares" del arte nacional. De este modo, el estudio de Romera, que ni Madrid ni Richard han podido comprobar que fue intencional un rechazo propiamente tal a la ideología izquierdista del artista para dejar fuera elementos propios del comunismo, se llega a la conclusión de que el sentido que deseaba darle Romera a su estudio era propiamente académico y con fines de oficializar el grabado porteño, en el que para aquello debía eliminar todo rasgo político que hiciera ver a las artes gráficas un elemento de propaganda para fines comunistas dentro del país.

Bajo esta estructura anti-comunista el arte chileno desarrolló una nueva política en el campo plástico, la cual estuvo marcada desde la dirección de Nemesio Antúnez en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), donde llevo a cabo una estrategia cultural que suponía desplazar la influencia institucional de los comunistas en la organización del campo artístico. La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile era conocida por la hegemonía que poseía en su seno la izquierda política, en particular, el Partido Comunista. El conflicto de Antúnez con la Facultad había significado en términos personales un malestar debido a que desde su regreso de EE.UU. a Chile en la década de los 50', no se le reconoció sus méritos en el

[129] Nelly Richard, "La crítica de arte", *Revista Cal*, 3 (1979): 8 citado en Alberto Madrid, "Grabado de época", en *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano Adelantado del arte de grabar* (Valparaíso: Editorial Puntángeles, 2003), 77.

exterior ni sus nuevos movimientos que traía desde otros países que había recorrido en sus estudios disciplinares artísticos.

Carlos Hermosilla en la década del 50' debió bajar su repertorio político en las obras que desarrollaba debido a Ley de Defensa Permanente de la Democracia o también denominada Ley Maldita, la cual provoco que muchos artistas nacionales decidieran expandir su arte hacia el exterior, siendo Hermosilla uno de ellos. Luego de 1958, cuando esta ley quedo en desuso, Hermosilla vivió nuevamente un rechazo por parte del mundo artístico, ya que con Antúnez en la dirección del MAC y su conocido rechazo a las tendencias izquierdistas imposibilito las exposiciones de artistas con estas militancias, donde el artista porteño entro según Pastor Mellado en una doble exclusión:

> *"(...) primero, por comunista, y luego, por representar el 'polo sucio' de la producción imaginal popular. Las imágenes combativas de Hermosilla apelaban a la existencia de un movimiento proletario urbano, refractario a las recuperaciones de la plástica oligarca"*[130].

Lo que llevo a Hermosilla a enfrentarse nuevamente con su arte a un *establishment* institucionalizado con el monopolio del arte. De esta forma, el artista porteño busco métodos de insertarse en el mundo artístico por los costados de este espectro cerrado y exclusivo, donde en la misma Facultad de la Universidad de Chile encontró espacios para exponer su arte como también en el conocido Museo de Bellas Artes que permitió un espacio más democrático para los diferentes artistas con diversas tendencias políticas, en comparación al Museo de Arte Contemporáneo, que había nacido bajo el alero de Marco Aurelio Bontá como un espacio para la difusión de arte y expresiones "inferiores" que habían sido rechazadas desde sus inicios por ser menos nobles o por tener tendencias más izquierdistas propias de actores sociales que habían vivido situaciones de precariedad y pobreza, que los llevaron a unas tendencias más críticas hacia el sistema político y social que regía el país desde la década de 1930. Demostrándose en la década de 1960 que el MAC ya no cumplía con la misión que se originó en la década de 1940 bajo un movimiento realista-popular, que tenía por misión visibilizar las diferentes realidades sociales del mundo proletario y popular, transfigurándose en un espacio cada vez más exclusivo para el arte hasta llegar a la década de 1970 con el Golpe de Estado que imposibilito toda expresión no relacionada al régimen como también toda representación popular con critica al Estado.

4.3. Impacto de la obra en el desarrollo del grabado nacional

El impacto artístico de Carlos Hermosilla Álvarez es transversal a todo el estudio aquí planteado. Desde sus orígenes en la auto-formación hasta un estudio más acabado en la Escuela de Artes Aplicadas dentro del Taller de Artes Gráficas, el artista desarrollo todo un entramado visionario sobre lo que debía hacer el arte gráfico en relación a los grupos sociales

[130] Justo Pastor mellado, "Notas para una investigación sobre las dos escenas de origen del Grabado Chileno Contemporáneo", en *Carlos Hermosilla. Artista ciudadano Adelantado del arte de grabar* (Valparaíso: Editorial Puntángeles, 2003), 51.

marginados de la representación artística. Lo que Hermosilla busco en base al nuevo paradigma estético que había implementado Bontá, era establecer la misión de enlazar el grabado como un arte marginado de la Academia de Bellas Artes, a un mundo social igualmente marginado de la construcción política y cultural de la nación.

Cuando Carlos Hermosilla inicia sus primeras exposiciones en la década del 30' comienza a encontrar ciertas limitantes que frenan su trabajo o que no le permiten los espacios para difundir su intención artística, dado que…

> *"Lo que le repugna a los viejos estilos de los nuevos movimientos artísticos es que estos últimos rechazan a los viejos, los hacen a un lado, ante la falta de tradición que aún no se ha formado surge una ingenuidad por estas nuevas piezas"*[131].

Aquel rechazo del artista porteño a la Academia, fue la misma acción que esta institución había venido haciendo desde mediados del siglo XIX cuando se originó en Chile. Con el rechazo ahora desde Hermosilla al *establishment* estaba dejando en posición transparente que el grabado podía ser un arte autónomo, sin depender ni necesitar de la aceptación de las Bellas Artes para oficializar su expresión.

Sin embargo, como el monopolio del arte estuvo en posición de la Academia de Bellas Artes durante muchas décadas, fue complejo para un artista como Hermosilla que pertenecía a un estrato social bajo y que no poseía los medios disciplinares del arte en su inicio, posicionarse como un "artista" en la concepción de los Salones y galerías que recepcionaban y difundían el arte para su aceptación pública.

Esta falta de cercanía de Hermosilla con el mundo académico-artístico, le genero este marco de limitación en su arte. Para la Academia hasta la década del 40', la finalidad del grabado como "arte" seguía siendo el de ser un medio de reproducción para una obra original, permaneciendo en un segundo plano como medio subsidiario del dibujo, la pintura o la escultura[132]. En esta función del medio, Hermosilla la planteo en múltiples oportunidades en cuanto a la necesidad de extirpar al grabado del dibujo como niveles similares a la hora de evaluarse en exposiciones, si bien, fue un permanente crítico del sistema de evaluación artística y nivelación jerárquica en el arte, jamás logro durante la década del 40' separar la noción de medio de las artes gráficas.

Hermosilla tuvo entonces que dedicarse de lleno al estudio, difusión y democratización del medio artístico para que el grueso social entendiera que el grabado debía ser considerado un arte más allá del medio y más allá de la técnica propiamente tal, ya que de ese modo causaría la presión idónea para forzar a la Academia y a la Historia Oficial a producir un estudio propio sobre el grabado, para de este modo ingresar aquel en el Archivo historiográfico de la Historia del Arte Chileno.

---

[131] José Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética* (Buenos Aires: Austral, 1999), 78.
[132] Juan Martínez, "El grabado como paradigma en el arte contemporáneo", *Cultura Visual*, 2 (2000): 1-2.

A pesar de que el artista porteño no buscaba una alianza con el *establishment*, sabía muy bien que si la Academia que poseía el monopolio artístico no oficializaba las artes gráficas como autónoma, no habría un estudio sistemático de sus artistas y de sus estilos, dejando en el olvido a muchos de sus coetáneos, como también a muchos de sus discípulos que para la década del 40'-50' ya los estaba alcanzando la muerte, demostrando Hermosilla en sus múltiples cartas o artículos a periódicos que una vez fallecidos los artistas del grabado solo son los mismos grabadores que lo conocieron quienes guardaban una memoria e historia de aquellos hasta que la muerte los alcanzaba a estos también.

La función de Hermosilla Álvarez en su rol de artista y maestro fue la de mantener en vida constantemente la lucha por la reivindicación social y artística. Debió demostrar tanto en el aspecto nacional como internacional que su arte, era un Arte propiamente tal, influencio a muchos artistas que pasaron por su Taller como a otros que conoció enseñándoles y explicándoles que las artes gráficas tenían en su acción del proceso el valor suficiente para estar al nivel de las Bellas Artes.

La explicación teórica que quizás Hermosilla nunca conoció, pero que si entendió en su labor cotidiana de grabador fue la de que no existe un método ni ley que defina que es propiamente el grabado, por ende, no puede ser catalogado exclusivamente como una técnica ni como una artesanía. En un artículo del siglo XVII del grabador francés Abraham Bosse se define que:

> *"Para dicho arte del grabado, no debe estar sujeto, así como el de la pintura, a un método, más aun cuando las obras de este puede que tiendan a un mismo fin, estar hechas de diversas clases y, por ejemplo, sabemos que cada grabador puede conducir o realizar las tallas en diversos sentidos, y más concentrados en unos que en otros, porque uno exprimirá su obra a partir de una talla o trazo único, engordando las rayas más o menos según la necesidad, el otro hará lo mismo con dos trazos uno sobre el otro, otro hará la misma cosa con un gran número (de trazos) y además añadiendo en lugares diversos pequeños trazos y puntos, para ablandar o difuminar las sombras, tintas y medias tintas, y finalmente otros lo ejecutaran todo con varios puntos gruesos y menudos, muy unidos o separados, pero que importa la manera con tal de que esta de bien la impresión que debe"*[133].

De este modo, bajo la teoría de Bosse, la práctica cotidiana de Hermosilla, de sus contemporáneos y de sus discípulos dejaron de forma muy observable que cada uno posee un estilo propio, lo vimos cuando analizamos a la generación del 40', cuando interpretamos las intencionalidades del estilo realista y romántico, como también cuando nos centramos en la estética y técnica del grabado aludiendo a Carlos Hermosilla. Tal como la pintura, el grabado no posee una regla común para todos, no existe un método que defina la forma ni el fondo de la pieza artística, lo único que poseemos dentro del grabado al igual que en toda

---

[133] Abraham Bosse (1667). Le Peintre converty… pp. 160-169 citado en Eva Figueras, "Evolución de la ideología estética del grabado calcográfico en la Academia de Bellas Artes de París a través de las reediciones del tratado de Abraham Bosse", *El Artista,* 10 (2013): 101.

expresión oficial de arte, es la teoría, técnica y estética, tres elementos que en este estudio en específico hemos ido desglosando y enseñando como un asunto transversal al grabado ejemplificado en Carlos Hermosilla Álvarez.

El impacto de Hermosilla, por ende, no es solo romper con el sentido de la oficialidad del arte y el objetivo final como medio de expresión. También existe en su impacto una crítica constante al *establishment* en su rol político-social, dado que el arte que genera el artista porteño es un arte de cuestionamiento, nos enseña la vida y las vivencias de un mundo que hasta mediados del siglo XX no había sido retratado en la magnitud que lo hizo la generación del 40', se logró demostrar que el mundo socio-cultural existente en Chile no solo es el relacionado a los palacios y grandes Salones, ya que existía además un conglomerado de personas marginadas por el Estado. En aquella problemática que visualizo Hermosilla, saco de las sombras a un mundo que no tenía una imagen de sí misma, al no existir retrato de aquellos individuos no eran reales, sin evidencia de que existía explotación, de que existía precariedad, no existía el mundo popular.

Lo que produjo el grabado de Hermosilla y otros contemporáneos, fue la producción de una amalgama de piezas artísticas que evidenciaron al mundo popular tal cual era, y esa realidad solo pudo ser concretada en el momento en que fue retratada, si no existía un símbolo ni iconografía que representara las vivencias de aquel grupo, entonces hoy en día no podríamos saber cómo vivieron, como se veían o como sentían. Porque el arte no es solo una copia de la realidad a los ojos del artista, es también la representación del contexto donde se crea y, por último, es la realidad que se demuestra a las futuras generaciones para su aprendizaje o estudio colectivo. El arte del grabado de Hermosilla es así, una aproximación a una circunstancia social, que hasta su momento no se había tomado en cuenta lo necesario para masificar situaciones que el mundo académico-artístico aun no tomaba lo suficientemente en cuenta.

Epílogo a modo de conclusión

La imagen de Carlos Hermosilla Álvarez como artista grabador, militante del Partido Comunista Chileno y como individuo originario del mundo popular, tiene diferentes matices de estudio e intereses encontrados en sus análisis artísticos, desde los comentarios contemporáneos al artista donde fue catalogado como un miembro fraterno y leal a su mundo hasta las investigaciones más actuales donde se ha identificado como un sujeto con intenciones políticas ajenas al mundo del arte.

A partir de las circunstancias que rodearon a la vida del artista, nos encontramos con diferentes escenarios y sujetos que influenciaron en su decantamiento por un arte crítico con la realidad chilena. La elección de Hermosilla por una expresión que desde sus primeros pasos en la nación poseía un sesgo crítico y de enfrentamiento al *establishment*, hasta mediados del siglo XX con los establecimientos disciplinares del estudio de las artes gráficas, género en el artista un ideal de lo que podía lograr con el grabado como sinónimo de manifestación de las marginalidades y de lo invisibilizado.

Llegar a indagaciones acabadas de Hermosilla en el proceso historiográfico del análisis y la interpretación profunda, es bastante escaso debido a que la Academia y la Escuela de Bellas Artes en Chile se preocupó muy tardíamente por hacer un orden y sistematización de las artes gráficas. De este modo, encontramos estudios de la década de 1950 muy ligados a tendencias de derecha o de izquierda con intencionalidades encontradas en las ideologías políticas o investigaciones a modo de biográficas que pasan por alto los temas estéticos, técnicos y estilos que utilizan los artistas grabadistas para la creación de sus obras. En concordancia a ello, en el transcurso de la dictadura el estudio inicial que estaban comenzando a desarrollar las Facultades de Arte tanto de la Universidad de Chile, como de la Pontificia Universidad Católica de Chile se vino abajo con el cambio de modelo artístico enfocado hacia el eurocentrismo como meta a llegar para los Museos y Escuelas de Arte.

Con el proceso de retorno a la democracia se vio una intención de regresar a los estudios del grabado, pero dados los vacíos históricos muchos historiadores y estudiosos del arte se dedicaron a llenar esos huecos con la información más cercana a mano o en base a interpretaciones superficiales para seguir adelante con las investigaciones disciplinares que debían generar ese cambio con la dictadura. Así, se terminó formando a fines de los 90' e inicios del 2000 aquella contrariedad de la Historia que tomando como referencia a Robin George Collingwood[134], se entiende como un "copiar y pegar", carente de análisis descriptivo e interpretativo que al día de hoy nos deja con esas preguntas del ¿Por qué Carlos Hermosilla no es reconocido? O ¿Por qué su técnica o estilo es tan poco trabajado?, entendiendo que artistas como Hermosilla tuvieron una trayectoria connotada en vida y tras su muerte un legado, pero que por consecuencias de la falta de investigaciones históricas no se ha podido profundizar en sus intenciones artísticas y en sus trasformaciones estilísticas que generaron

[134] Véase: R.G. Collingwood, "La evidencia del conocimiento histórico", en *Idea de la Historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952).

cambios de mentalidades, más allá de las supuestas intenciones ideológicas que encierran al artista dentro de un sello político del cual con los pocos estudios contemporáneos es difícil extraerlo de allí.

En los acabados y acotados estudios disciplinares del grabado nos encontramos con una formación técnica y estética bastante joven, la sistematización de las artes gráficas no posee más de un siglo de existencia y en su proceso de legitimización hubo vacíos históricos que fueron dejando a Escuelas o Talleres dedicados a estas expresiones en el olvido del proceso académico. Si bien, Hermosilla es parte de aquel proceso complejo del estudio del grabado, también propicio su dosis de disciplinariedad que encauzo a la técnica clásica de la función hacia una nueva forma de llevar a cabo la estampa con modalidades más fáciles y rápidas en su creación, dado que esta nueva mentalidad artística emanada del artista porteño poseyó por objetivo primordial de las artes gráficas la intención de la imagen.

La intención del artista es lo que entra en choque con sus contemporáneos, para observar aquello hemos tenido la oportunidad de trabajar con comentarios y documentos de la época que nos han demostrado que Hermosilla entre los artistas de la estampa, fue uno de los pocos que encauzo el fondo en pos de la forma, dejando una imagen más ligada al realismo social que al realismo propiamente tal. Entendiendo por realismo a aquel estilo donde el artista se debe enmarcar en los cánones de la realidad siendo lo más fiel posible a los rasgos físicos o corporales de los modelos a retratar, por otro lado, el realismo social al cual hemos aludido posee como base la realidad del modelo, pero no su total reflejo, destacándose solo los elementos necesarios para la intención del artista, donde en ocasiones vemos en los grabados de Hermosilla una mezcla armónica de diferentes rasgos de modelos en un solo ejemplar, uniendo de esa forma los gestos, rasgos y físicos que representan al conglomerado y no al particular.

La representación de un colectivo en solo una pieza o modelo "ideal" no es lo más propio del realismo, sino que más bien es el reflejo de un mundo social que no es trabajado a fondo por la Academia debido a que esta se ha creado para cumplir con las necesidades de la élite, la cual ha estado enfocada hacia el arte pictórico más relacionado a la pintura como reflejo de las "artes máximas" definidas bajo el canon francés del academicismo del siglo XVII, dejando a expresiones como las artes gráficas en una inferioridad estética por falta del color y las texturas propias de los lienzos. Por el contrario, artistas como Carlos Hermosilla no cumple con los cánones de la Academia y rompe con el monopolio del arte como también de lo aceptablemente "bello".

En la fractura entre la belleza y la fealdad, Hermosilla juega con los elementos de lo feo que no son aceptados a la vista por sus crudas realidades y rasgos poco finos, entrando en lo bello con esos rasgos inaceptables que a través de los cotidianos ingresan con sus esperanzas e ideales en una facción de lo que el arte ha llamado la "bella realidad". Belleza que está establecida por las penurias de una vida "tal cual es", donde no hay paisajes o elementos

decorativos que desvíen la mirada de lo que es el mundo en sus más bajos y marginados aspectos sociales.

La problemática de Hermosilla en el estudio histórico, es que entramos en una dinámica de un vaivén de críticas y comentarios sobre la intención de su obra, es decir, la belleza de su obra no es propia de su mentalidad y experiencias vividas, sino que más bien es el reflejo de un talante ideológico que lo empujo a darle un sentido a sus circunstancias personales que lo encauzaron a un estudio autodidáctico de las artes gráficas, para dar crítica al Estado sobre su mal manejo y administración sobre las diferencias sociales que se vivían en Chile desde mediados del siglo XX. Esta teoría compartida ampliamente entre los estudiosos del arte y la historia de fines del siglo XX y de inicios del siglo XXI, es poco acertada en su indicación, ya que por lo que se ha estudiado y recopilado antecedentes, nos hemos percatado que Hermosilla como hijo de su tiempo, responde a un espacio-tiempo que le permite la difusión artística justamente entre fines de la década de 1930 e inicios de 1940 hasta la década de 1970, dando de baja la teoría de estudiosos comunistas que han intentado alegar que el artista porteño generaba un arte solamente ideológico.

La razón para desmentir la teoría del artista militante, es que Hermosilla si bien, se le reconoce su militancia política desde fines de la década del 30', no se olvida que fue el mismo gobierno del Frente Popular (FP) el que permitió que expresiones socialistas o comunistas tuvieran mayor amplitud en la gama cultural nacional, por ende, no es de extrañar que amplios Talleres, Escuelas o Museos de índole crítica o "contemporánea" fueran abiertos durante los gobiernos del FP. Entendiendo que el mismo PC está dentro de las bancadas de aquellos gobiernos en varias carteras ministeriales, más bien se asocia en este análisis la intencionalidad del Partido Comunista con el grabado especifico de Carlos Hermosilla en relación a una categorización de estatus social, donde poseer "arte social" u obras de un "artista político" genera una imagen de los militantes y dirigentes que influencian a los demás miembros del Partido a copiar dichas costumbres de posesión material, con un reconocimiento del miembro comunista, como aquel que no solo difunde la ideología sino que también la demuestra en sus intimidades del hogar a su familia, amigos y conocidos.

Además de lo anterior, se reconoce que Hermosilla posee una vida de penurias ligadas a su origen popular, sumando sus afecciones médicas y cercanía con el mundo laboral del proletariado que lo llevo a evidenciar con sus propios ojos lo que era el individuo popular, ya que él era propiamente un sujeto popular. No se necesitaba de una ideología internacional en el caso de Hermosilla Álvarez para entender cómo funcionaba o como se veía la miseria y la pobreza, este artista era un reflejo de aquella marginalidad social.

Así, es como Carlos Hermosilla Álvarez no fue un artista militante, ni un artista realista, ni un artista contemporáneo a su contexto. Lo que realmente fue el artista porteño, es cada una de las negaciones entregadas y otras dispuestas en el estudio que demuestran su multi-expresionismo cambiante y en constante evolución en cuanto a lo que este sujeto aprendió en sus procesos personales, los cuales fue mimetizando con sus experiencias particulares e

innovaciones que él encontraba pertinentes para la representación de una realidad colectiva de la miseria, la pobreza y la marginalidad, englobando de este modo al artista porteño en una reproducción de las influencias populares que lo acompañaron a lo largo de su historia individual y colectiva.

Referencias Bibliográficas

- Arias, Virginio. 1908. *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Baeza Bobadilla, Felipe. 2017. Enseñanza, difusión y recepción del arte del grabado en Chile de la Escuela de Artes Aplicadas al Taller 99. Tesis de Magister, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Becker Gana, Bárbara. 1996. La Historia del Grabado en Chile, desde sus orígenes hasta el Taller 99. Tesis de Licenciatura, Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Academia de Pintura", en: Primeras exposiciones de arte en Chile. Memoria Chilena. Disponible en http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97685.html. Accedido en 9/7/2020.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Academia de Pintura (1849-). Memoria Chilena. Disponible en http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-543.html. Accedido en 9/7/2020.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La Escuela de Artes Aplicadas. Memoria Chilena. Disponible en http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100669.html. Accedido en 9/7/2020.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Los orígenes del grabado en Chile. Memoria Chilena. Disponible en http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-762.html. Accedido en 9/7/2020.
- Cassani, Jorge & Amuchastegui, A.J. 1961. El método en la historiografía griega. En *Del epos a la Historia Científica. Una versión de la historiografía a través del método*, 45-75. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Cicarelli, Alejandro. Discurso de Apertura pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura. Santiago, 7 de marzo de 1849.
- Collier, Simon & Sater, William. 1998. *Historia de Chile 1808-1994*. Madrid: Editorial Cambridge University Press.
- Collingwood, Robin. 1952. La evidencia del conocimiento histórico. En *Idea de la Historia*, 286-322. México: Fondo de Cultura Económica.
- Corporación Cultural de Las Condes & Museo Histórico Nacional. 1990. *3 siglos de dibujo en Chile desde sus inicios hasta nuestros días: Colección German Vergara Donoso*. Santiago: Instituto Cultural de Las Condes.
- Cortés, Ana. 1937. Ensayo para una reseña de la historia del affiche en Chile. *Revista de Arte*, 15: 1-4.
- Cruz, Jaime. 2015. *El grabado en Chile …a modo de enciclopedia*. Santiago: Editor.
- De Nordenflycht, José. 2006. La Carta Archivada: periferias *fuera* de la periferia. Ponencia presentada en la Conferencia Anual del ICAA del Museum of Fine Arts Houston, 16 de octubre, en Houston, Texas.

- De Nordenflycht, José. 2019. *La pasión del grabado 80 años. Taller de Carlos Hermosilla Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar.* Valparaíso: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Díaz, Alejandra. 2016. *Del grabado a los métodos modernos de impresión*. Baja California, México: Universidad Autónoma de Baja California.
- Escuela de Arte Aplicado. 193? Las Artes Gráficas. *Revista de Arte*, 1: 38-44.
- Figueras, Eva. 2013. Evolución de la ideología estética del grabado calcográfico en la Academia de Bellas Artes de París a través de las reediciones del tratado de Abraham Bosse. *El Artista*, 10: 93-117.
- Gacto, Marina. 2015. Poder y apariencia: la revalorización del arte del grabado en el siglo XVIII y su reflejo en la efigie del grabador. *Potestas*, 8: 265-281.
- Galaz, Gaspar & Ivelic, Milan. 1981. *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Gayo, Modesto; Teitetelboim, Berta & Méndez, María. 2013. Exclusividad y fragmentación: los perfiles culturales de la clase media en Chile. *Universum*, 28: 97-128.
- Gombrich, Ernst. 2003. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, Ernst. 2013. *La Historia del Arte*. Barcelona: Phaidon.
- Gompertz, Will. 2014. *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Santiago: Taurus.
- Goody, Jack. 2011. *El robo de la historia*. Madrid: Akal.
- Hauser, Arnold. 2016. *Historia Social de la Literatura y el Arte II: desde el Rococó hasta la Época del Cine*. Barcelona: Debolsillo.
- Irarrázaval, Amaya. 2004. El patrimonio perdido en Valparaíso. *Revista Archivum*, 6: 266-279.
- Loyola, Osvaldo. 1961. Las actuales tendencias realistas en la pintura chilena. *Revista de Arte*, 15: 11-13.
- Madrid, Alberto. 1995. *La línea de la memoria (ensayo sobre el grabado contemporáneo de Valparaíso*. Valparaíso: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Ministerio de Educación.
- Martínez, Juan. 2000. El grabado como paradigma en el arte contemporáneo. *Cultura Visual*, 2: 41-54.
- Munro, Thomas. 1967. El valor estético y los principios de la crítica. *Aisthesis*, 2: 17-58.
- Museo de Arte Contemporáneo. 2017. Catálogo Razonado. *Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile*, 2: 322-613.
- Ortega y Gasset, José. 1999. *La Deshumanización del Arte y otros ensayos de estética*. Buenos Aires: Austral.
- Pereira, Eugenio. 1982. Valparaíso en la pintura. *Cuadernos de Historia*, 2: 109-118.

- Perotti, José. 1930. *Las Artes Aplicadas en Chile*. Santiago: Escuela de Artes Aplicadas, Universidad de Chile.
- Raygada, Carlos. 1937. El V Salón de verano en Viña del Mar. *Revista de Arte*, 14: 1-11.
- Rivera, Hugo, editor. 2003. *Carlos Hermosilla Artista ciudadano Adelantado del arte de grabar*. Valparaíso: Editorial Puntángeles.
- Rojas, Rosa. 2013. Breve Historia de la Técnica del Grabado. *Magotzi*, 2: 3-35.
- Romera, Antonio. 1951. *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago: Editorial del Pacifico.
- Romera, Antonio. 1959. *Carlos Hermosilla. Colección de Artistas N°16*. Santiago: Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.
- Saavedra, Javiera. 2012. Tradición Cotidiana. Memoria, Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Segurajáuregui, Elena. 2003. El lenguaje del grabado: notas breves entorno a su evolución. *Revista Casa del Tiempo*, 58: 7-10.
- Solanich, Enrique. 1987. *Dibujo y Grabado en Chile*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Tapia, Carolina. 2012. Grabado Popular: ¿antecedente o referente en la historia del grabado en Chile? *Mapocho Revista de Humanidades*, 72: 79-94.
- Tejeda, Juan. 2001. Diseño patrimonial chileno. *Obras y Proyectos*, 1: 22-23.
- Theile, Johanna. 2014. *Re-pensar el rol de la Universidad de Chile, un proceso que ha abierto una nueva posibilidad para el rescate del patrimonio cultural de una nación*. Santiago: Universidad de Chile.
- Universidad de Chile. 1933. *Escuela de Artes Plásticas: Sección de Artes Aplicadas*. Santiago: Escuela de Artes Plásticas.
- Universidad de Chile. 1934. *Escuela de Artes Plásticas: Sección Artes Aplicadas*. Santiago: Escuela de Artes Plásticas.
- Universidad de Concepción & Universidad de Córdoba. 2008. *Grabado Chileno: Colección Pinacoteca*. Concepción: Pinacoteca Universidad de Concepción.
- Urbina, María. 2007. El terremoto de 1906: cambios y permanencias en el habitar popular de Valparaíso. *Revista Archivum*, 8: 327-335.
- YouTube. Ver Carlos Hermosilla Álvarez Interview-1987. UCV Televisión, Tributo a Valparaíso, Roberto Silva. https://www.youtube.com/watch?v=qvx0R9A1gYM.
- YouTube. Ver "La Pasión del Grabado". Carlos Hermosilla en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. Museo Palacio Rioja, Viña del Mar. https://www.youtube.com/watch?v=Rwr5gr2nMuQ.